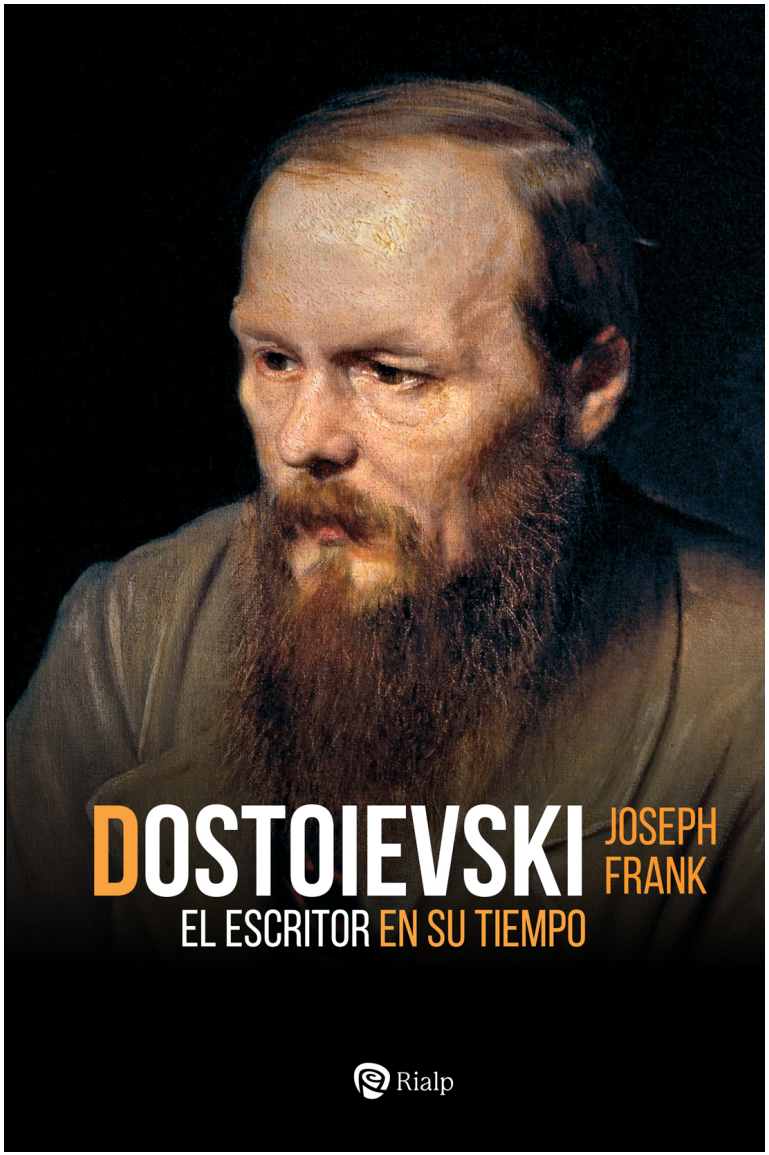
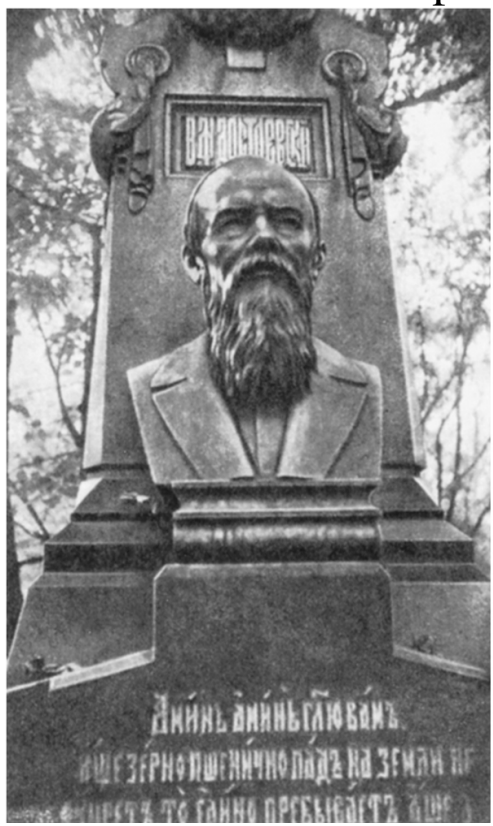

DOSTOIEVSKI
JOSEPH FRANK
EL ESCRITOR EN SU TIEMPO
Rialp

JOSEPH FRANK

DOSTOIEVSKI

El escritor en su tiempo



EDICIONES RIALP
MADRID

Título original: *Dostoevsky: A writer in his time*

© 2010 *by* Princeton University Press
© 2022 *by* de la traducción española realizada por David Cerdá
EDICIONES RIALP, S. A.
Manuel Uribe, 13-15 - 28033 Madrid
(www.rialp.com)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Preimpresión y realización de eBook: produccioneditorial.com

ISBN (versión impresa): 978-84-321-6232-9
ISBN (versión digital): 978-84-321-6233-6

Agostado por una sed espiritual,
erraba yo por un tenebroso desierto,
y en la encrucijada de un sendero
se me apareció un serafín de seis alas.
Con sus dedos, ligeros como un sueño, tocó mis párpados,
que abrí, y mis ojos de águila contemplaron;
tocó con sus dedos mis orejas, y estas
se colmaron de ruidos y rumores:
escuché la música de las esferas,
el vuelo de los ángeles por el cielo,
las bestias que se arrastran bajo los mares,
y el embriagador crecimiento de la viña.
Y el ángel, como un si fuera un amante que me besara,
me arrancó mi lengua pecadora,
la habladora de vanidades y mentiras,
y entre mis labios helados su mano ensangrentada
puso el dardo de la serpiente sabia;
con su refulgente espada hendió mi pecho
me arrancó el corazón palpitante,
y en mi pecho entreabierto ensartó un ascua ardiente.
Como un cadáver, yací en el desierto,
y la voz de Dios me llamó y dijo:
«Levántate, profeta, mira, oye,
deja que mis palabras vean y escuchen
quienes de mí se apartan,
y abrásalos con mi ardiente palabra».

Alexánder Pushkin, *El profeta*

ÍNDICE

PORTADA
PORTADA INTERIOR
CRÉDITOS
CITA
ILUSTRACIONES
ABREVIATURAS
PREFACIO. DOSTOIEVSKI: EL ESCRITOR Y SU TIEMPO
AGRADECIMIENTOS
PARTE I. LAS SEMILLAS DE LA REVUELTA, 1821-1849
1. PRELUDIO
2. LA FAMILIA
3. EL TRASFONDO RELIGIOSO Y CULTURAL
4. LA ACADEMIA DE INGENIEROS MILITARES
5. LOS DOS ROMANTICISMOS
6. EL PERIODO GOGOL
7. *POBRES GENTES*
8. DOSTOIEVSKI Y LA *PLÉIADE*
9. BELINSKI Y DOSTOIEVSKI: I
10. FOLLETINES Y EXPERIMENTOS
11. BELINSKI Y DOSTOIEVSKI: II
12. LOS CÍRCULOS DE BETEKOV Y PETRASHEVSKI
13. DOSTOIEVSKI Y SPESHNEV
PARTE II. LOS AÑOS DEL CALVARIO, 1850-1859
14. LA FORTALEZA DE PEDRO Y PABLO
15. *KÁTORGA*
16. «MONSTRUOS EN SU MISERIA»
17. SOLDADO DOSTOIEVSKI
18. UN CORAZÓN RUSO
19. LAS NOVELAS SIBERIANAS
20. REGRESO A CASA
PARTE III. EL REVUELO DE LA LIBERACIÓN, 1860-1865

21. EN LA REFRIEGA
22. UNA ESTÉTICA DE LA TRASCENDENCIA
23. *HUMILLADOS Y OFENDIDOS*
24. LA ERA DE LAS PROCLAMAS
25. RETRATO DE UN NIHILISTA
26. *TIEMPO*: LOS ÚLTIMOS MESES
27. *APUNTES DE INVIERNO SOBRE IMPRESIONES DE VERANO*
28. UNA MUJER EMANCIPADA, UN AMANTE ATORMENTADO
29. UNA PRISIÓN EN UTOPÍA
30. *APUNTES DEL SUBSUELO*
31. EL FINAL DE *ÉPOCA*

PARTE IV. LOS AÑOS MILAGROSOS, 1865-1871

32. KHLESTAKOV EN WIESBADEN
33. DE NOVELA CORTA A NOVELA
34. *CRIMEN Y CASTIGO*
35. «UN PEQUEÑO DIAMANTE»
36. *EL JUGADOR*
37. FUGA Y EXILIO
38. EN BUSCA DE UNA NOVELA
39. UN PADRE INCONSOLABLE
40. *EL IDIOTA*
41. EL PANFLETO Y EL POEMA
42. PADRES, HIJOS Y STAVROGIN
43. EL REGRESO DEL EXILIO
44. HISTORIA Y MITO EN *LOS DEMONIOS*
45. EL LIBRO DE LOS IMPOSTORES

PARTE V. EL MANTO DEL PROFETA, 1871-1881

46. *EL CIUDADANO*
47. *NARÓDNICHESTVO*: POPULISMO RUSO
48. BAD EMS
49. *EL ADOLESCENTE*
50. UN PERSONAJE PÚBLICO
51. *DIARIO DE UN ESCRITOR*
52. UNA NUEVA NOVELA
53. EL GRAN DEBATE
54. LA REBELIÓN Y EL GRAN INQUISIDOR
55. EL TERROR Y LA LEY MARCIAL
56. EL FESTIVAL PUSHKIN
57. CONTROVERSIAS Y CONCLUSIONES
58. *LOS HERMANOS KARAMÁZOV*: LIBROS 1-4
59. *LOS HERMANOS KARAMÁZOV*: LIBROS 5-6
60. *LOS HERMANOS KARAMÁZOV*: LIBROS 7-12
61. MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN

AUTOR

ILUSTRACIONES

Salvo que se indique lo contrario, todas las ilustraciones proceden de *Fiódor Mijaílovich Dostoievski v portretakh, illyustratsiyakh, dokumentakh*, ed. V. S. Nechaeva, Moscú, 1972.

Frontispicio: El busto de Dostoievski en su tumba
1. Dr. M. A. Dostoievski
2. M. F. Dostoievski
3. Un mensajero del gobierno en una misión
4. La Academia de Ingenieros Militares
5. F. M. Dostoievski en 1847
6. El hermano mayor de Fiódor, M. M. Dostoievski, en 1847
7. V. G. Belinski en 1843
8. M. V. Butashevich-Petrashevski en 1840
9. N. A. Speshnev
10. La fortaleza de Pedro y Pablo.
11. El simulacro de ejecución de los Petrashevski.
12. María Dimitrievna Isaeva.
13. Dostoievski de uniforme, 1858.
14. Nikolái Strájov en la década de 1850.
15. Apolón Grigóriev en la década de 1850.
16. La casa de Mijaíl Dostoievski y las oficinas de Tiempo.
17. F. M. Dostoievski, 1861.
18. I. S. Turguénev, hacia 1865. De Turguénev, *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 9, Moscú-Leningrado, 1965.
19. Salón principal del Palacio de Cristal. De *Scientific American*, 19 de marzo de 1851.
20. Apolinaria Suslova. De Dominique Arban y otros, *Dostoïevski,* París, 1971.
21. Anna Grigórievna Dostoievski, hacia 1863.
22. Hans Holbein el Joven, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1521-1522).
23. Apolón Maikov, hacia 1861.
24. Dostoievski en 1872, por V. G. Perov.
25. Una página de los cuadernos de Dostoievski para *Los demonios.*

26. Vladímir Soloviov.
27. Tolstói en 1877, por I. N. Kramskoi.
28. Dostoievski en 1876.
29. Una página del manuscrito de *Los hermanos Karamázov.*
30. Dostoievski en su féretro, por I. N. Kramskoi.

ABREVIATURAS

Biografiya Orest Miller y Nikolái Strájov. *Biografiya, Pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki F. M. Dostoevskogo*, San Petersburgo, 1863.
DM *Dostoevski materialy i issledovaniya*, ed. A. S. Dolinin, Leningrado, 1935.
DVK *Dostoevski v Russkoi kritike*, Moscú, 1956.
DSM *Dostoevski, stati i materialy*, ed. A. S. Dolinin, 2 vols., Moscú-Leningrado, 1922-1924.
DVS *Dostoevski v vospominaniakh sovremennikov*, ed. K. Tyunkina, 2 vols. Moscú, 1990.
DW *Writer's Diary, Fiódor Dostoievski* (trad. y anotaciones de Kenneth Lantz, estudio introductorio de Gary Saul Morson, Evanston, Illinois, 1993). Cito el *Dnevnik pisatelya* de Dostoievski en su versión inglesa, aunque reviso en varios puntos las traducciones.
DzhP Leonid Grossman, *Dostoevski na zhiznennom puti*, Moscú, 1928.
LN *Literaturnoe Nasledstvo*, Moscú, 1934-1973.
PisM *Dostoevski, Pis'ma*, ed. y anotaciones de A. S. Dolinin, 4 vols., Moscú, 1928-1959.
PSM *Dostoevski, Polnoe sobranie sochinenii v tridtsati tomakh* (ed. y anotaciones de G. M. Fridlender et al., 30 vols. Leningrado, 1972-1990). Esta edición definitiva de los escritos de Dostoievski contiene su correspondencia y sólidos fundamentos académicos.
PSiP *Turguénev, Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, ed. P. Alekseev, 28 *vols.*, Moscú-Leningrado, 1960–1968.
Zh Leonid Grossman, *Zhizn' i trudy Dostoevskogo*, Moscú-Leningrado, 1935.

PREFACIO.
DOSTOIEVSKI: EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

Puesto que el presente volumen es una condensación de los cinco que ya he publicado sobre la vida y la obra de Dostoievski, me gustaría dar a conocer a mis nuevos lectores el punto de vista desde el que fueron escritos. Mi aproximación al autor surgió principalmente de la preocupante sensación de que importantes aspectos de su obra se habían pasado por alto, o al menos no se les había dado suficiente importancia, en el considerable cuerpo de fuentes secundarias que trata su trabajo. La principal perspectiva de estos estudios se derivaba de su historia personal, que había sido tan espectacular que resultaba casi irresistible para los biógrafos relatar sus peripecias con todo lujo de detalles. Ningún otro escritor ruso de su talla podía igualársele en cuanto a su cercanía tanto a las profundidades como a las alturas de la sociedad rusa; hasta el punto de pasar cuatro años como convicto junto a criminales campesinos, para luego, al final de su vida, ser invitado a cenar con los miembros más jóvenes de la familia del zar Alejandro II (pues se creía que podrían beneficiarse de su conversación). Es bastante comprensible que una vida así, cuajada de fascinantes peculiaridades, se constituyese en el telón de fondo sobre el que inicialmente se recibieron e interpretaron las obras de Dostoievski.

Sin embargo, cuanto más leía las novelas y los relatos de Dostoievski, por no hablar de sus artículos en prensa, tanto sobre literatura como sobre política (su *Diario de un escritor* fue la publicación mensual de mayor difusión jamás publicada en Rusia), más me parecía que un punto de vista biográfico convencional no podía hacer justicia a la complejidad de sus creaciones. Si bien es cierto que los personajes de Dostoievski se enfrentan a los problemas psicológicos y sentimentales que constituyen el meollo de todas las novelas, importa más aún que sus libros también se inspiran en las doctrinas ideológicas de su época. Dichas doctrinas, especialmente en sus obras más importantes, proporcionan las principales motivaciones para el comportamiento, a menudo extraño, excéntrico y ocasionalmente homicida, de personajes como Raskólnikov en *Crimen y castigo*, o Stavrogin y Kirilov en *Los demonios*. Los enredos personales de los personajes de sus novelas, aunque se los suela representar a menudo con una intensidad melodramática, no pueden entenderse realmente a menos que comprendamos la ligazón entre sus acciones y sus motivaciones ideológicas.

De ahí que cuando me propuse escribir mi propia obra sobre Dostoievski me pareciese

que había que cambiar su perspectiva y que la biografía puramente personal ya no debía dominar el contexto explicativo en que el autor creaba. Por ello, en mis libros dedico mucho menos espacio a los detalles de la vida privada de Dostoievski y mucho más al enfrentamiento entre las diversas ideas que prevalecían cuando él vivía. Un lector perspicaz de mis primeros cuatro volúmenes, el muy llorado y talentoso novelista y crítico David Foster Wallace, comentó que «el *James Joyce* de Ellman, que viene a ser el estándar por el que se miden la mayoría de las biografías literarias, no entra en detalles como los de Frank sobre ideología, política o teoría social». Esto no quiere decir que ignore la vida privada de Dostoievski, sino que la relaciono con otros aspectos de su época que le confieren un significado mucho más amplio. De hecho, una forma de definir la originalidad de Dostoievski es ver en ella esta capacidad de integrar lo personal con los principales asuntos sociopolíticos y culturales de su época.

Las observaciones anteriores sobre las deficiencias de la literatura crítica en torno a Dostoievski se aplican sobre todo a los libros en otros idiomas distintos al suyo (principalmente inglés, francés y alemán). No puede decirse que el trasfondo ideológico y filosófico de las creaciones de Dostoievski no haya sido explorado por la Academia y la crítica rusas. De hecho, mi propio análisis de este trasfondo está en deuda con varias generaciones de académicos y críticos rusos, como Dimitri Merezhkovski, Vyacheslav Ivanov y Leonid Grossman, así como con filósofos como Lev Shestov y Nikolái Berdiáyev. Pero hasta hace muy poco tiempo, y a raíz de la revolución bolchevique, a los académicos rusos les resultaba difícil basarse en estos pioneros y seguir estudiando a Dostoievski de forma imparcial y objetiva. Al fin y al cabo, sus mayores obras habían sido esfuerzos por socavar los fundamentos ideológicos de los que había surgido esa revolución, por lo que se hacía necesario destacar sus deficiencias más que sus logros. En cuanto a los académicos que emigraron, sus trabajos se centraron con muy pocas excepciones en las implicaciones morales y filosóficas de las ideas de Dostoievski, más que en los propios textos. Al tiempo que me he servido de este esfuerzo interpretativo al que estoy enormemente agradecido, he intentado rectificar las que me parecían eran sus limitaciones, ya fueran causadas por restricciones ideológicas o por preocupaciones no literarias.

No obstante, situar los escritos de Dostoievski en su contexto sociopolítico e ideológico es solo el primer paso hacia una adecuada comprensión de sus obras. Lo importante en ellas no es que sus personajes se enzarcen en discusiones teóricas, sino que sus ideas forman parte de su personalidad hasta el punto en que ninguna de ellas existe independientemente de las otras. Su genialidad como novelista ideológico estriba en esa capacidad para inventar acciones y situaciones en las que las ideas dominan el comportamiento sin que este pase a ser alegórico. Poseía lo que llamo una «imaginación escatológica», algo que le permitía prever la puesta en práctica de las ideas y qué ocurriría cuando se siguiesen hasta sus últimas consecuencias. Al mismo tiempo, sus personajes responden a esas consecuencias de acuerdo con las normas morales y sociales ordinarias que prevalecen en su entorno, y es la fusión de estos dos niveles lo que proporciona a las novelas de Dostoievski tanto su alcance creativo como su base realista en la vida social.

Uno de los colaboradores más cercanos de Dostoievski, Nikolái Strájov, supo ver esta propensión innata del autor a dramatizar las ideas; la sintetizó en un comentario extremadamente atinado: «El pensamiento abstracto más rutinario», escribió, «lo golpeaba muy a menudo con una fuerza poco común y lo agitaba notablemente. En cualquier caso, era una persona sumamente excitable e impresionable. Una simple idea, a veces muy familiar y común, lo encendía de repente y se le revelaba en todo su significado. Sentía el pensamiento

con una viveza poco habitual, por así decirlo. Luego lo exponía de diversas formas, dándole a veces una expresión muy aguda y gráfica, aunque sin explicarlo lógicamente ni desarrollar su contenido». Es esta tendencia innata de Dostoievski a «sentir el pensamiento» lo que imprime un sello especial a lo mejor de su obra, y por lo que es tan importante situar sus escritos en relación con la evolución de las ideas en su vida.

La fama lo alcanzó en 1840, cuando su primera novela, *Pobres gentes*, fue alabada por Alexánder Herzen como la quintaesencia de una creación genuinamente socialista en la literatura rusa. Ciertamente, todo lo que Dostoievski publicó durante la década de 1840 llevaba el sello de su aceptación de las ideas socialistas utópicas, entonces en boga entre una parte considerable de la *intelligentsia*, ideas que pueden considerarse inspiradas en el cristianismo, aunque reformulando su *ethos* en términos de problemas sociales modernos. Sin embargo, aunque el socialismo utópico no predicaba la violencia para alcanzar sus objetivos, y las obras de Dostoievski están anegadas de páginas en las que se habla de la necesidad de la simpatía y la compasión, él pertenecía a un grupo secreto cuyo objetivo era provocar una revolución para acabar con la servidumbre (la existencia de esta organización no se conoció hasta mucho después de su muerte). Sea como fuere, antes de que esta célula clandestina pudiese actuar quedó desarticulada, pues sus miembros se vieron involucrados en el proceso de detención y condena del inocuo grupo de discusión conocido como el Círculo de Petrashevski, al que todos ellos pertenecían.

Los miembros de este grupo tuvieron que pasar un simulacro de ejecución antes de conocer sus verdaderas condenas; en el caso de Dostoievski, el encarcelamiento en un campo de trabajos forzados en Siberia. El resultado fue que el cristianismo de Dostoievski, «secular» hasta ese momento, sufrió una metamorfosis crucial. Hasta entonces se había dedicado a la mejora de la vida en la tierra; a partir de ese momento dicho objetivo, sin ser abandonado, se vio ensombrecido por la conciencia de la importancia de la esperanza en la vida eterna como pilar de la existencia moral. Su periodo de reclusión también lo convenció de que la necesidad de ser libre, en particular en el sentido de poder ejercer el libre albedrío, era imposible de erradicar en la persona y podía expresarse incluso en formas aparentemente autodestructivas si no había otra salida. Además, como el propio Dostoievski escribió, los cuatro años que pasó en el campo de prisioneros fueron responsables de «la regeneración de [sus] convicciones» en un nivel más mundano. La regeneración provino de su creciente conciencia de las profundas raíces del cristianismo tradicional incluso en el peor de los criminales campesinos, que se inclinaba durante el servicio de Pascua, con un tintineo de cadenas, cuando el sacerdote leía las palabras «acéptame, oh, Señor, incluso como al ladrón». De tales experiencias surgió la base de la fe posterior de Dostoievski en lo que consideraba la esencia cristiana que no podía erradicarse del pueblo ruso.

Cuando regresó a Rusia tras un exilio siberiano de diez años le resultó imposible aceptar las ideas imperantes de la nueva generación de la década de 1860 que había surgido durante su ausencia. Promulgadas por Nikolái Chernyshevski y Nikolái Dobroliúbov, estas ideas eran una peculiar mezcla rusa del ateísmo de Ludwig Feuerbach, el materialismo y el racionalismo del pensamiento francés del siglo XVIII y el utilitarismo inglés de Jeremy Bentham. El radicalismo ruso había adquirido un nuevo fundamento, etiquetado como «egoísmo racional» por Chernyshevski, un fundamento que al Dostoievski postsiberiano le resultaba imposible aceptar. La primera obra importante que lanzó contra este nuevo credo fue *Apuntes del subsuelo*, una obra en la que la creencia del hombre del subsuelo en el determinismo de todo comportamiento humano —determinismo que Chernyshevski afirma que es la palabra final y definitiva de la ciencia— choca irresistiblemente con la sensibilidad moral que, contra su

propio deseo, el atormentado hombre del subsuelo no puede suprimir.

Crimen y Castigo fue una respuesta a las ideas de otro pensador radical, Dimitri Písarev, que establecía una aguda distinción entre las masas adormecidas y aquellos individuos superiores como Raskólnikov que se creían con derecho moral a cometer crímenes en interés de la humanidad. Al final, sin embargo, Raskólnikov descubre que su verdadero motivo era probar (sin éxito) si podía superar su conciencia cristiana para lograr tal objetivo. La magistral novela *Los demonios*, que sigue siendo la mejor que se ha escrito sobre una conspiración revolucionaria, se basa en el *affaire* Nechaev, el asesinato de un joven estudiante perteneciente a un grupo clandestino liderado por Serguéi Nechaev. Este agitador sin escrúpulos y con una voluntad de hierro compuso un *Catecismo del revolucionario* cuya apología utilitarista de cualquier medio para obtener fines sociales supuestamente beneficiosos hace que Maquiavelo parezca un aficionado.

Además de rebatir las ideas a las que se oponía, Dostoievski también aspiraba a crear una imagen moral cristiana que sirviese de ejemplo positivo para las nuevas generaciones. *El idiota* es un intento de retratar ese ideal cristiano para contrarrestar el «egoísmo racional» contra el que Dostoievski contendía; pero finalmente le resultó imposible que el príncipe Mishkin terminara en otra cosa que no fuera un desastre. Ese fracaso mundano es, por supuesto, inherente al paradigma de la abnegación de Cristo; pero Dostoievski también había llegado a creer por entonces que «amar al hombre como a uno mismo, según el mandamiento de Cristo, es imposible. La ley de la personalidad en la tierra obliga, y el ego se interpone». Solo se da en la otra vida que «la ley de la personalidad» pueda ser por fin superada.

La década de 1870 marcó una nueva fase en la obra de Dostoievski, ya que en esos años se produjo una mutación en la propia ideología radical. Intelectuales radicales como Nikolái Mijáilovski y Piotr Lavrov habían rechazado la noción occidental de «progreso» como única vía de evolución social. Sin renunciar a su implacable oposición al régimen zarista, estos pensadores emprendieron una crítica al capitalismo influida por la denuncia de Marx de la «acumulación primitiva» que convertía a los campesinos en proletarios, y empezaron a buscar en su país alternativas a la implacable pauperización de la clase baja que veían producirse en Europa. Tras la liberación de los siervos en 1861, se temía que el mismo proceso se produjese inevitablemente en Rusia. Dostoievski había observado los resultados de esta transformación social durante su primer viaje a Europa en 1862 y lo había denunciado como el triunfo de Baal, dios de la carne.

De este modo los radicales empezaron a revalorizar los méritos de la vida campesina rusa, lo que les acercó mucho más a Dostoievski que en el pasado. Este cambio de perspectiva es seguramente una de las razones por las que su siguiente novela, *El adolescente*, fue publicada inesperadamente en la revista radical *Notas de la Patria*. Contiene un retrato brillantemente perfilado del personaje principal, un intelectual atrapado entre una necesidad insatisfecha de fe religiosa y su atracción por la estabilidad de dicha fe entre el campesinado. También incluye el primer (y único) personaje campesino importante en cualquiera de las novelas de Dostoievski, una figura que proporciona al libro un ancla moral en medio de su complicada intriga romántica.

Los radicales rusos habían aceptado por entonces los valores morales y sociales de la vida campesina rusa, enraizados en la fe cristiana ortodoxa, pero seguían negándose a aceptar esa fe en sí misma, la fuente de tales valores, y continuaban aferrándose a su ateísmo. Esta contradicción interna se encuentra en el corazón de la última y más grande novela de Dostoievski, *Los hermanos Karamázov,* que intenta hacer frente con valentía a esta cuestión aludiendo al tema de la teodicea. ¿Cómo pudo un Dios, supuestamente Dios de amor, haber

creado un mundo en el que existía el mal? Los radicales de la década de 1860 se limitaron a negar la existencia de Dios, pero los de la década de 1870, como escribió Dostoievski en una carta, no rechazaban a Dios, «sino el sentido de su creación».

Ningún escritor moderno rivaliza con Dostoievski en la grandeza con que presenta este eterno dilema cristiano: la ferocidad de su ataque a la presunta bondad de Dios, por un lado, a través de la figura de Iván Karamázov, y su intento de contrarrestarlo con la Leyenda del Gran inquisidor y la predicación del padre Zosima, por otro. Estas páginas sitúan a Dostoievski al nivel de la tragedia griega y la isabelina, y de Dante, Milton y Shakespeare, más que en el de sus colegas novelistas, que raramente se aventuran en un terreno tan elevado. Cada una de sus figuras centrales está elaborada a una escala ricamente simbólica influida por algunas de las más grandes obras de la literatura occidental, entre las que su propia novela ocupa ahora un lugar indiscutible.

La fuerza y el patetismo de las novelas y la obra periodística de Dostoievski, su impasible lucha con los problemas más profundos a los que se enfrentaba la sociedad rusa, lo elevaron por encima de las amargas disputas que se producían entonces y que, apenas un mes después de su propia muerte en 1881, condujeron al asesinato del zar Alejandro II. No es casualidad que, cada vez que leía en público el poema "El Profeta" de Pushkin, como hizo a menudo en los últimos diez años de su vida, Dostoievski fuera aclamado como un profeta por los embelesados oyentes que encontraban consuelo en sus palabras, que predicaban la conciliación universal en nombre de Cristo. A todos ellos les unía su admiración por el escritor cuyas obras habían iluminado, de forma tan conmovedora y fascinante, los problemas que aquejaban a todos los rusos que podían leer al autor cuyo genio había elevado sus conflictos locales a alturas universales.

Una de las cosas que soñó Dostoievski para su obra fue lograr la unidad de la cultura rusa; y si no lo consiguió en vida, puede decirse que lo logró a su muerte. Además, la unanimidad de la estima que sentían los rusos en aquel momento se ha prolongado en la reverencia mundial que se profesa a sus principales novelas hasta nuestros días.

AGRADECIMIENTOS

Unos años después de la publicación del quinto y último volumen de mis libros sobre Dostoievski (2002), se planteó la idea de intentar seguir el modelo proporcionado por Leon Edel con su obra en cinco volúmenes sobre Henry James. Este texto de varios volúmenes, acortado a uno, ha sido muy alabado y ampliamente leído; y la Princeton University Press sugirió que tal vez una condensación de mis cinco volúmenes, si se hacía correctamente, tendría la misma acogida. Al principio, me opuse con reticencias a esa posibilidad. La extensión con la que he tratado a Dostoievski ha sido el resultado de situar su vida y sus escritos en el contexto de un entorno social, histórico e ideológico mucho más amplio de lo que se había intentado anteriormente; y no quería perder las nuevas perspectivas que, como me complace ver que se reconoce ampliamente, proporciona este contexto. Además, mis libros contenían análisis independientes de sus escritos literarios y periodísticos, análisis que deseaba mantener intactos en la medida de lo posible. En ellos había tratado de iluminar la singular fusión de Dostoievski de las cuestiones de su propia vida y tiempo con las de la cultura rusa en su conjunto y con las «malditas preguntas» religiosas y metafísicas sobre el sentido de la vida que siempre habían asolado a la humanidad en Occidente. De ahí mis dudas acerca de una edición en un solo volumen; pero estas se superaron cuando me aseguraron que mis volúmenes originales seguirían imprimiéndose, y así estarían fácilmente disponibles para los nuevos lectores que desearan acceder a un horizonte más amplio.

Por lo tanto, se decidió buscar un editor que se encargase de la ardua y exigente tarea de componer el manuscrito que ocuparía un solo volumen. La elección recayó finalmente en Mary Petrusewicz, una experimentada escritora y editora con un doctorado en literatura rusa que impartía cursos de licenciatura y de formación continua en humanidades (en los que se incluía temas sobre Dostoievski) en la Universidad de Stanford. Su labor editorial, realizada de forma ejemplar tras una consulta inicial para salvaguardar lo que yo consideraba esencial, tardó dos años en completarse. A continuación, revisé el manuscrito resultante y realicé adiciones importantes de mi cosecha, ajustes y revisiones textuales para garantizar que este libro condensado representase la mejor y más fluida adaptación de los cinco volúmenes anteriores. La autora ha descrito los principios que guiaron su excelente trabajo diciendo que se centró en lo que me pareció más importante: sacar a la luz, como ella dice, «toda la fuerza

de los textos de Dostoievski».

Hanne Winarsky, la editora literaria de Princeton University Press, ha seguido de cerca la empresa durante su realización, y quiero agradecerle muy sinceramente sus comentarios y sugerencias. También hay que agradecer su labor a Robin Feuer Miller, cuyo libro sobre *El idiota* es una importante contribución a la comprensión de la más autobiográfica de las novelas de Dostoievski. Su detallada comparación de la nueva versión en un solo volumen con los cinco volúmenes originales fue inestimable para escudriñar el trabajo de transformación.

Mi esposa, Marguerite Frank, matemática profesional y autora, y también ávida y exigente lectora de literatura, ha sido una crítica aguda y exigente de todos mis volúmenes. A lo largo de todos estos años me ha ayudado a mantenerlos lo más cerca posible de los más altos estándares intelectuales y literarios. En este caso, no estaba satisfecha con el tratamiento que di al que quizá sea el más complejo de todos los personajes femeninos de las novelas de Dostoievski, la bella y malograda Nastasia Filipovna de *El idiota*. En el pasado, siempre había utilizado sus comentarios para guiar mis propias revisiones. Pero en esta ocasión ella ha modificado y enriquecido tanto mi propia opinión inicial que le pedí que la expresara ella misma; las páginas dedicadas a Nastasia Filipovna en el presente libro proceden, por lo tanto, de su pluma. Permítanme concluir citando lo que escribí en el prefacio de mi quinto volumen: «Nada que pueda decir expresará adecuadamente lo que cada uno de mis libros le debe a ella».

PARTE I
LAS SEMILLAS DE LA REVUELTA, 1821-1849

1.
PRELUDIO

Los últimos años del reinado de Alejandro I fueron una época turbulenta, incierta y sombría en la historia de Rusia. Alejandro había llegado al trono como resultado de una revolución palaciega contra su padre, Pablo I, cuyo gobierno, cada vez más errático e insensible, hacía sospechar a su entorno que estaba loco. El golpe se llevó a cabo por lo menos con el consentimiento implícito de Alejandro, cuya llegada al poder, tras el asesinato de su padre, despertó al principio grandes esperanzas de reforma liberal en el pequeño segmento ilustrado de la sociedad rusa. El tutor de Alejandro, escogido por su abuela, Catalina la Grande, había sido un suizo de ideas liberales avanzadas llamado La Harpe. Este partidario de la Ilustración impregnó a su alumno real de ideas republicanas e incluso democráticas; y durante los primeros años de su reinado, Alejandro se rodeó de un grupo de jóvenes aristócratas que compartían sus convicciones progresistas. Se trabajó con denuedo en la preparación de planes para importantes reformas sociales, como la abolición de la servidumbre y la concesión de derechos civiles personales a todos los miembros de la población. Sin embargo, la atención de Alejandro pronto se vio desviada de los asuntos internos por el gran drama que se estaba desarrollando en el escenario europeo: el ascenso de Napoleón como conquistador del mundo. Aliado primero con Napoleón, y luego convertido en su implacable enemigo, Alejandro I lideró a su pueblo en el gran levantamiento nacional que resultó en la derrota de la *Grande Armée* y de su hasta entonces invencible líder.

El triunfo sobre Napoleón llevó a los ejércitos rusos a las costas del Atlántico y expuso tanto a los oficiales como a los hombres (la mayoría de las tropas eran campesinos siervos) a un contacto prolongado con la relativa libertad y las comodidades de la vida en Europa occidental. Se esperaba que, en recompensa por la lealtad de su pueblo, Alejandro hiciera algún gesto espectacular en consonancia con sus anteriores intenciones e instituyera las reformas sociales que se habían aparcado para hacer frente a la amenaza de Napoleón. Pero el paso del tiempo y los acontecimientos trascendentales que había vivido hicieron que Alejandro ya no fuese el mismo. Cada vez estaba más influenciado por el misticismo religioso y el irracionalismo, tan prevalentes en la época inmediatamente posterior a la napoleónica. En lugar de reformas, el periodo comprendido entre 1820 y 1825 fue testigo de una intensificación de la reacción y de la represión de cualquier manifestación de ideas y

tendencias liberales en Rusia.

Mientras tanto, las sociedades secretas —algunas moderadas en sus objetivos, otras más radicales— habían comenzado a formarse entre los cuadros más brillantes y cultivados del cuerpo de oficiales rusos. Estas sociedades, que agrupaban a los vástagos de algunas de las familias aristocráticas más importantes, surgieron de la impaciencia por la demora reformista de Alejandro y del deseo de transformar Rusia según el modelo de las ideas liberales y democráticas occidentales. Alejandro murió inesperadamente en noviembre de 1825, y los socialistas aprovecharon la oportunidad un mes después, cuando Nicolás I fue coronado, para lanzar un levantamiento que fue lastimosamente abortado en solo ocho horas, que la historia conoce como «la insurrección decembrista». Una historia apócrifa sobre este acontecimiento cuenta que las tropas amotinadas, a las que se les dijo que gritasen por «Constantino y la *konstitutsiya*» (Constantino, el hermano mayor de Nicolás, había renunciado al trono y tenía fama de liberal), creyeron que el segundo sustantivo se refería a la esposa de Constantino. Sea cierta la anécdota o solo una ocurrencia, la historia da fe del aislamiento de los rebeldes aristocráticos; su revolución fue aplastada con unos cuantos disparos de metralla por el nuevo zar, que condenó a cinco de los líderes del levantamiento a la horca y a treinta y uno a ser exiliados a Siberia de por vida. Nicolás proporcionó así a la naciente intelectualidad rusa sus primeros candidatos para el nuevo martirologio que pronto sustituiría a los santos de la Iglesia ortodoxa.

Fiódor Mijáilovich Dostoievski nació en Moscú el 3 de octubre de 1821, pocos años antes de este acontecimiento crucial en la historia de Rusia, y estos hechos estaban destinados a entrelazarse íntimamente con su vida. El mundo en el que creció Dostoievski vivió a la sombra de la insurrección decembrista y sufrió el duro ambiente de estado policial instituido por Nicolás I para garantizar que no volviese a ocurrir nada similar. La insurrección decembrista marcó la primera escaramuza del largo y mortífero duelo entre la intelectualidad rusa y el poder aristocrático supremo, un duelo que configuró el curso de la historia y la cultura rusas en vida de Dostoievski. Y fue a partir de las crisis morales y espirituales internas de esta *intelligentsia* —de su autoalienación y su búsqueda desesperada de nuevos valores en los que fundar su vida— que el niño nacido en Moscú al final del reinado de Alejandro I produciría un día sus grandes novelas.

2.
LA FAMILIA

De todos los grandes escritores rusos de la primera parte del siglo xix —Pushkin, Lermontov, Gogol, Herzen, Turguénev, Tolstói, Nekrásov—, Dostoievski fue el único que no provenía de una familia de terratenientes. Este es un hecho de gran importancia que influyó en la visión que tenía de su propia posición como escritor. Al compararse con su gran rival, Tolstói, como hizo frecuentemente en su vida posterior, Dostoievski definió la obra de este como la de un «historiador», no la de un novelista. Porque, en su opinión, Tolstói describía la vida «que existía en la tranquila y estable familia de terratenientes moscovitas de la capa media-alta». Esa vida, con sus tradiciones culturales asentadas y sus normas morales y sociales fijas, se había convertido en el siglo xix en la de una pequeña «minoría» de rusos; era «la vida de quienes constituían una excepción». La vida de la mayoría, en cambio, era una mezcla de confusión y caos moral. Dostoievski consideraba que su propia obra era un intento de lidiar con el caos del presente, mientras que *Infancia, niñez, juventud* y *Guerra y paz* de Tolstói (una obra que tenía especialmente en mente) eran esfuerzos piadosos por consagrar para la posteridad la belleza de una vida señorial ya desaparecida y condenada a la extinción[1].

Tal autodefinición, realizada en una etapa posterior de la carrera de Dostoievski, representa, por supuesto, la destilación de muchos años de reflexión sobre su posición literaria. Pero también arroja una luz aguda sobre el pasado de Dostoievski, y nos ayuda a ver que sus primeros años transcurrieron en una atmósfera que le preparó para convertirse en el cronista de las consecuencias morales del cambio y la ruptura de las formas tradicionales de la vida rusa. La ausencia, durante sus primeros años, de una tradición social unificada en la que se sintiera a gusto, configuró, sin duda, su visión imaginativa, y también podemos discernir una exasperante incertidumbre sobre el estatus que ayuda a explicar su aguda comprensión de las cicatrices psicológicas infligidas por la desigualdad social.

Por parte de su padre, los Dostoievski habían sido una familia perteneciente a la nobleza lituana. El apellido procedía de un pequeño pueblo (Dostoevo, en el distrito de Pinsk) concedido a un antepasado en el siglo xvi. Los Dostoievski ortodoxos, al caer en desgracia, se hundieron en la clase baja del clero no monástico. El bisabuelo paterno de Dostoievski era un

arcipreste uniata en la ciudad ucraniana de Bratslava; su abuelo era un sacerdote de la misma confesión, y allí nació su padre. La denominación «uniata» fue un compromiso elaborado por los jesuitas como medio de proselitismo entre el campesinado predominantemente ortodoxo de la región: los uniatas seguían celebrando los ritos ortodoxos, pero aceptaban la autoridad suprema del papa.

Dado que en Rusia el clero no monástico constituye una casta y no una profesión o una vocación, el padre de Dostoievski estaba naturalmente destinado a seguir la misma carrera que su padre. Sin embargo, después de graduarse en un seminario a la edad de quince años, se escapó de su casa, se fue a Moscú y allí consiguió ser admitido en la Academia Médico-Quirúrgica Imperial en 1809. Durante la campaña de 1812 fue destinado a un hospital moscovita, y continuó sirviendo en varios puestos como médico militar hasta 1821, cuando, con treinta y dos años, aceptó un puesto en el Hospital Mariinsky para pobres, situado en las afueras de Moscú. Su ascenso oficial al servicio del Estado fue constante, y en abril de 1828, tras recibir la orden de Santa Ana de tercera clase «por un servicio especialmente diligente»[2], fue ascendido al rango de asesor colegiado. Esto le dio derecho al estatus legal de noble en el sistema oficial de clases ruso, y se apresuró a reclamar sus privilegios. El 28 de junio de 1828 inscribió su nombre y el de sus dos hijos, Mijaíl y Fiódor (de ocho y siete años, respectivamente), en los registros de la nobleza hereditaria de Moscú.

El Dr. Dostoievski había logrado así, con mucha determinación y tenacidad, hacerse a sí mismo y ascender de la despreciada clase sacerdotal a la de funcionario, miembro de una profesión culta y hombre noble. De las memorias del hermano menor de Dostoievski, Andréi —la única fuente fiable de estos primeros años—, se desprende que los hijos estaban informados del antiguo derecho legal de nobleza de la familia y consideraban la reciente elevación de su padre como una justa restauración de su legítimo rango[3]. Los Dostoievski se consideraban a sí mismos como pertenecientes a la antigua aristocracia de la alta burguesía y no a la nueva nobleza de servicio creada por Pedro el Grande, clase a la que, de hecho, su padre acababa de acceder. El lugar que ocupaban en la sociedad estaba en flagrante contradicción con esta halagadora imagen que tenían de sí mismos.

En Rusia, la medicina era una profesión honorable, pero no muy honorífica, y el salario del Dr. Dostoievski, que se veía obligado a complementar con la práctica privada, apenas alcanzaba para cubrir sus necesidades. Los Dostoievski vivían en un pequeño y estrecho apartamento en el recinto del hospital en el que el espacio era siempre un problema. Mijaíl y Fiódor dormían en un compartimento sin ventanas separado de la antecámara por un tabique; la niña mayor, Varvara, dormía en un sofá del salón; los más pequeños pasaban las noches en el dormitorio de los padres. Es cierto, como señala Andréi, que su familia contaba con una plantilla de seis sirvientes (un cochero, un supuesto lacayo, una cocinera, una criada, una lavandera y una *nyanya* o institutriz para los niños), pero esto no debe tomarse como un indicio de opulencia. El comentario de Andréi sobre el «lacayo», que en realidad era un *dvornik* o conserje, muestra el afán de los Dostoievski por mantener las apariencias y ajustarse al estilo de vida de la nobleza. Su trabajo consistía en suministrar leña a las estufas en invierno y traer agua para el té de una fuente situada a dos verstas[4] del hospital, pero cuando María Fiódorovna iba a la ciudad a pie, se ponía una librea y un sombrero de tres picos y caminaba orgullosamente detrás de su señora. Cuando ella utilizaba el carruaje, la librea volvía a aparecer y el «lacayo» se colocaba en el estribo trasero con mucha parafernalia. «Esta era la regla inquebrantable de la etiqueta moscovita en aquellos días»[5], comenta irónicamente Andréi. Dostoievski se acordó sin duda de esta regla, y de la adhesión de sus padres a sus prescripciones, cuando en *El doble* el señor Goliadkin contrata un carruaje

y una caballeriza para su criado descalzo Petrushka con el fin de aumentar su posición social a los ojos del mundo.

Las pretensiones de los Dostoievski de alcanzar el estatus de nobleza eran incongruentes con su verdadera posición social. Dostoievski compararía un día a Alexánder Herzen, nacido (aunque fuera del matrimonio) en el estrato más alto de la clase dominante, con el crítico Vissarion Belinski, que no era «¡un *gentilhombre* en absoluto! ¡Oh no! (¡Dios sabe de quién desciende! Su padre, al parecer, era un cirujano militar)»[6]. Por supuesto, ese era el caso de Dostoievski, y el comentario indica lo que aprendió a percibir como la realidad de la situación de su familia. El Dr. Dostoievski y su descendencia nunca disfrutarían de la consideración a la que se sentían con derecho por descender de nobles antepasados.

En 1819, mientras estaba destinado en un hospital de Moscú, el doctor Dostoievski, que por entonces tenía treinta años, debió mencionar a un colega que estaba buscando una novia apropiada. Le presentaron a la familia de Fiódor Nechaev, un acomodado comerciante moscovita con una atractiva hija de diecinueve años, María Fiódorovna. Los matrimonios en aquella época, especialmente en la clase mercantil, no se dejaban al azar ni a la inclinación. El Dr. Dostoievski, después de recibir la aprobación de los padres, podía echar un vistazo a su futura novia en la iglesia, y luego se le invitaba a conocerla después de haber aceptado los esponsales; la presentación de la chica era la señal del consentimiento, y la futura novia no tenía nada que decir al respecto. Tanto el Dr. Dostoievski como sus nuevos suegros se parecían en cuanto a haber ascendido desde sus orígenes humildes hasta una posición más elevada en la escala social rusa.

1. Dr. M. A. Dostoievski.

2. M. F. Dostoievski.

La hermana mayor de la madre de Dostoievski, Alexandra Fiódorovna, se había casado con un hombre que pertenecía a una familia de comerciantes muy parecida a la suya. Su marido, A. M. Kumanin, había llegado a ocupar varios cargos oficiales, y los Kumanin eran una de esas familias mercantiles cuya riqueza les permitía competir con la alta burguesía en la opulencia de su estilo de vida. El orgulloso y susceptible Dr. Dostoievski, que probablemente se sentía superior a su cuñado tanto por nacimiento como por educación, tuvo que tragarse su orgullo y pedirle ayuda económica en varias ocasiones. La propia actitud de Dostoievski hacia sus parientes Kumanin, a los que siempre consideró vulgares y preocupados solo por el dinero, reflejaba sin duda una opinión que había recogido de su padre. En una carta dirigida a Mijaíl justo después de enterarse de la muerte de su padre, Dostoievski le dice «que escupa a esas pequeñas almas insignificantes»[7] (refiriéndose a sus parientes moscovitas) que eran incapaces de entender las cosas más elevadas. Andréi habla de los Kumanin con cariño; cuidaban de los jóvenes Dostoievski huérfanos como si fueran sus propios hijos. Sin embargo, aunque más tarde Dostoievski también les pidió ayuda en momentos críticos de su vida, nunca se refirió a ellos en privado sin un deje de desprecio.

Dostoievski siempre hablaba de su madre con gran calidez y afecto, y la imagen que se desprende de las memorias que nos han llegado muestra que era una persona atractiva e interesante. Al igual que su marido, María Fiódorovna había asimilado en buena medida la cultura de la alta burguesía. En una carta describe su carácter como de una «alegría natural»[8], y ese júbilo innato, por más que fuese puesto a prueba por las tensiones de la vida doméstica, brilla a través de todo lo que sabemos de ella. No solo fue una madre cariñosa y alegre, sino también una eficiente administradora de los asuntos familiares. Tres años después de que el Dr. Dostoievski se convirtiera en noble, utilizó su recién adquirido derecho a la propiedad de la tierra para comprar una pequeña finca a unas diez verstas de Moscú llamada Darovoe. Un año más tarde, los Dostoievski se apresuraron a adquirir una propiedad adyacente —la aldea de Cheremoshnia—, una compra que les hizo endeudarse considerablemente. No cabe duda de que la adquisición de una finca con siervos campesinos le parecía un buen negocio al doctor, y era un lugar donde su familia podía pasar el verano al aire libre. Pero en el fondo de su mente probablemente también estaba el deseo de dar alguna encarnación social concreta a su sueño de convertirse en miembro de la nobleza terrateniente. Sin embargo, era María Fiódorovna la que iba al campo cada primavera para supervisar las obras; el propio médico solo podía alejarse de su consulta en visitas relámpago.

Ubicada en un terreno agrícola pobre, que ni siquiera proveía suficiente forraje para el ganado, la finca de los Dostoievski solo procuraba una existencia miserable a su población campesina, pero mientras María Fiódorovna estuvo al mando, las cosas no fueron tan mal. Durante el primer verano consiguió, mediante un sistema de canalizaciones, llevar agua a la aldea desde un manantial cercano para alimentar un gran estanque, que luego pobló con peces enviados desde Moscú por su marido. Los campesinos podían dar de beber al ganado más fácilmente, los niños podían entretenerse pescando y el suministro de alimentos fue creciendo. También fue una propietaria humana y bondadosa que distribuía grano a los campesinos más pobres para sembrar a principios de la primavera, cuando no tenían ninguno propio, a pesar de que esto se consideraba una mala gestión de la finca. El doctor Dostoievski la reprende varias veces en sus cartas por no conseguir ser más severa. Casi cien años después, la leyenda de su clemencia y compasión aún persistía entre los descendientes de los campesinos de Darovoe[9]. No cabe duda de que fue gracias a María Fiódorovna que Dostoievski aprendió a sentir esa simpatía por los desafortunados y los desposeídos que se convirtió en algo tan importante para su obra.

El carácter del padre de Dostoievski, Mijaíl Andréievich, contrasta vivamente con el de su esposa. Su retrato lo muestra con rasgos toscos y pesados. Su uniforme de gala, con su cuello alto, rígido y dorado, da un aire de rigidez a su cabeza que apenas se compensa con la más leve de las sonrisas; y la rigidez era mucho más típica del hombre que ese atisbo de afabilidad. Era un médico muy trabajador cuya capacidad era tan apreciada por sus superiores que, cuando decidió jubilarse, le ofrecieron un importante ascenso para que cambiase de opinión. También era un marido fiel, un padre responsable y un cristiano creyente. Estas cualidades no lo convertían en un ser humano adorable ni atractivo, pero sus virtudes fueron tan importantes como sus defectos a la hora de determinar el entorno en el que creció Dostoievski.

El Dr. Dostoievski padecía una especie de afección nerviosa que afectaba fuertemente a su carácter y disposición. El mal tiempo siempre le provocaba fuertes dolores de cabeza y lo sumía en un estado de ánimo sombrío y melancólico; la vuelta del buen tiempo lo aliviaba. Más tarde, Dostoievski atribuyó la incidencia de sus propios ataques epilépticos a estos cambios climáticos. Si el Dr. Dostoievski era, como se ve obligado a admitir Andréi, «muy exigente e impaciente y, sobre todo, muy irritable»[10], esto puede atribuirse al estado extremo e incesante de tensión nerviosa inducido por su enfermedad. Dostoievski, que heredó este aspecto del carácter de su padre, se quejaba constantemente en su vida posterior de su propia incapacidad para dominar sus nervios, y también era dado a las explosiones temperamentales incontrolables.

El Dr. Dostoievski era, por lo tanto, un hombre perturbadoramente infeliz cuyas tendencias depresivas teñían todos los aspectos de su vida. Le hacían ser suspicaz y desconfiado, e incapaz de encontrar satisfacción ni en su carrera ni en su familia. Sospechaba que los sirvientes de la casa le engañaban, y los vigilaba con una actitud malhumorada, característica de su actitud general hacia el mundo. Creía que se le trataba injustamente en el servicio y que sus superiores se beneficiaban de su trabajo en el hospital, no adecuadamente recompensado. Aunque ambas ideas pudieran tener algún fundamento, les daba una importancia desproporcionada. Sus relaciones con los Kumanin eran también una fuente continua de disgustos, porque su orgullo lo invadía de una impotente amargura ante su sentimiento de inferioridad. Esta aguda sensibilidad social es otro rasgo que se transmitió de padre a hijo; muchos personajes de Dostoievski se verán atormentados por la imagen poco halagadora de sí mismos que ven reflejada en los ojos de los demás.

Lo que sostenía a Mijaíl Andréievich en medio de sus penas era, ante todo, la devoción inquebrantable e ilimitada de su esposa. Pero en sus momentos más oscuros, cuando ningún socorro terrenal parecía a su alcance, se refugiaba en la convicción de su propia virtud y rectitud, y en la creencia de que Dios estaba de su lado contra un mundo hostil o indiferente. «En Moscú», escribe a su esposa al volver del campo, «solo encontré esperándome problemas y vejaciones; y me siento cavilando con la cabeza entre las manos y apenado, no hay lugar donde recostar la cabeza, por no hablar de nadie con quien pueda compartir mi dolor; pero Dios los juzgará a causa de mi miseria»[11]. Esta asombrosa convicción de que era uno de los elegidos de Dios, esta inquebrantable seguridad en sí mismo en cuanto a que estaba entre los elegidos, constituía el núcleo mismo del ser del doctor Dostoievski. Era esto lo que le hacía ser tan santurrón y fariseo, tan intolerante con la más mínima falta, tan persuadido de que solo la perfecta obediencia de su familia a todos sus deseos podía compensar todo el esfuerzo y el trabajo que hacía por ellos.

Puede que el Dr. Dostoievski hiciese pagar a su familia un alto precio psíquico por sus virtudes, lo cierto es que tales virtudes existieron como un hecho de su vida cotidiana. Fue un padre concienzudo que dedicó una cantidad inusual de su tiempo a la educación de sus hijos. A principios del siglo XIX los castigos corporales se aceptaban como un medio indispensable para inculcar la disciplina, y en Rusia los azotes y las palizas tanto a los niños como a las clases bajas se aceptaban como algo natural. Sin embargo, el Dr. Dostoievski nunca golpeó a ninguno de sus hijos, a pesar de su irritabilidad y su mal genio; el único castigo que debían temer era una reprimenda verbal. Para evitar que sus hijos fueran golpeados, el Dr. Dostoievski los envió a escuelas privadas en lugar de a instituciones públicas, aunque apenas podía permitírselo. E incluso después de que sus dos hijos mayores se marchasen a estudiar al ejército, el Dr. Dostoievski siguió preocupándose por ellos y bombardeándolos —a ellos y a otros, cuando sus hijos olvidaban escribirle— con preguntas sobre su bienestar. Si hacemos caso omiso de la personalidad del doctor Dostoievski y nos fijamos solo en el modo en que cumplía con sus responsabilidades paternas, podemos entender un comentario que Dostoievski hizo a finales de la década de 1870 a su hermano Andréi, en el que decía que sus padres habían sido «personas extraordinarias», añadiendo que «hombres de familia así, padres así […] ¡nosotros mismos somos bastante incapaces de serlo, hermano!»[12].

A pesar de que sus caracteres diferían, el Dr. Dostoievski y su esposa eran una pareja devota y amorosa. Sus veinte años de matrimonio dieron lugar a una familia de ocho hijos, y nadie que lea sus cartas imparcialmente puede dudar de que estaban profundamente unidos. «Adiós, alma mía, mi palomita, mi felicidad, alegría de mi vida, te beso hasta quedarme sin aliento. Besa a los niños de mi parte»[13]. Así escribe el doctor Dostoievski a María Fiódorovna después de cuatro años de matrimonio, y aunque hay que hacer algunas concesiones a la florida retórica de la época, estas palabras parecen ir mucho más allá de lo que la convención podría exigir. María Fiódorovna es igualmente pródiga en muestras de ternura. «Haz pronto el viaje hasta aquí, cariño mío», escribe desde Darovoe, «ven, ángel mío, mi único deseo es que me visites, sabes que esa es mi mayor fiesta, el mayor placer de mi vida es cuando estás conmigo»[14].

Las cartas de sus padres nos muestran una familia muy unida, en la que la atención a los hijos ocupaba el primer plano de las preocupaciones de los padres. Sin embargo, la inseguridad emocional del Dr. Dostoievski era tan grande, su recelo y desconfianza hacia el mundo alcanzaban a veces un nivel tan patológico, que podía llegar a sospechar de la infidelidad de su esposa. Uno de esos incidentes ocurrió en el año 1835, cuando se enteró de que estaba embarazada. Andréi recuerda haber visto a su madre romper en llanto histérico

después de haber comunicado a su padre una información que le sorprendió y enfureció. La escena, explica, fue probablemente provocada por el anuncio del embarazo de su madre. Las cartas indican, no obstante, que el Dr. Dostoievski estaba atormentado por las dudas sobre la fidelidad de su esposa, aunque no hiciese ninguna acusación directa. María Fiódorovna, sobre aviso por su larga experiencia, fue capaz de leer su estado de ánimo a través del tono angustioso de sus cartas y su profundo estado de ánimo depresivo. «Amigo mío», escribe, «pensando en todo esto, me pregunto si no te atormenta esa injusta sospecha, tan mortal para ambos, de que te he sido infiel»[15].

Su negación de cualquier delito está escrita con una elocuencia y una expresividad que incluso su segundo hijo podría haber envidiado. «Juro», escribe, «que mi actual embarazo es el séptimo y más fuerte vínculo de nuestro amor mutuo, por mi parte un amor puro, sagrado, casto y apasionado, inalterado desde el día de nuestro matrimonio». También hay un fino sentido de la dignidad en su explicación de que nunca antes se había dignado a reafirmar su juramento matrimonial «porque me daba vergüenza rebajarme jurando mi fidelidad durante nuestros dieciséis años de matrimonio»[16]. El doctor Dostoievski, sin embargo, se mantuvo inflexible en sus oscuras figuraciones, acusándola de retrasar su salida del país para no volver a Moscú hasta que fuera demasiado tarde para hacer el viaje sin arriesgarse a un aborto. En respuesta, ella escribe con tristeza que «el tiempo y los años pasan, las arrugas y la amargura se extienden por el rostro; la alegría natural del carácter se convierte en triste melancolía, y ese es mi destino, esa es la recompensa de mi amor casto y apasionado; si no me fortalecieran la pureza de mi conciencia y la esperanza que he puesto en la Providencia, el final de mis días sería realmente lamentable»[17].

Uno podría imaginarse fácilmente la vida de la familia Dostoievski desgarrada y sometida a una constante agitación emocional, pero no parece haber ocurrido nada dramático. En esta misma carta, la corriente de la vida ordinaria fluye tan plácidamente como antes. Se intercambia información sobre los asuntos de la finca, y los chicos mayores de Moscú añaden la habitual posdata cariñosa a su madre; no hay ninguna interrupción en la rutina familiar, y ambos miembros de la pareja, en medio de las recriminaciones, siguen asegurando al otro su amor y devoción eternos. El Dr. Dostoievski fue al campo en julio para asistir al parto de Alexandra, y a su regreso en agosto escribe afectuosamente a su esposa: «Créeme, al leer tu carta, agradezco con lágrimas en los ojos a Dios en primer lugar, y a ti en segundo lugar, querida […]. Te beso la mano un millón de veces y pido a Dios que te mantengas con buena salud para nuestra felicidad»[18]. Ni una palabra recuerda las tensiones del mes anterior; la presencia tranquilizadora y cariñosa de María Fiódorovna parece haber obrado maravillas.

Las muestras de emoción tan extremas entre los padres eran probablemente raras. Nada era más importante para los Dostoievski que presentar al mundo la imagen de corrección y refinamiento propia de la alta burguesía; es imposible imaginarlos en su estrecho apartamento, con el personal de la casa en la cocina y las familias vecinas del hospital a su alrededor, entregándose a las violentas peleas y a los escandalosos arrebatos que Dostoievski describió posteriormente con tanta frecuencia en sus novelas. Probablemente, el doctor Dostoievski alternaba entre un silencio sombrío y ominoso y una censura cansina de las minucias de la vida cotidiana. Su reticencia a expresarse abiertamente en el ejemplo de Alexandra puede considerarse típica, y cuando María Fiódorovna le planteó la cuestión sin rodeos, él la reprendió por abordarle tan directamente y por haber revelado sus sospechas secretas a ojos curiosos. El impulso de encubrir y ocultar es manifiesto, y sin duda era un rasgo de su comportamiento personal. Por lo tanto, es probable que el hogar en el que creció Dostoievski se caracterizase mucho más por el orden, la regularidad y la rutina, y por una

aparente superficie de tranquilidad doméstica, que por el caos familiar que tanto le preocupó medio siglo más tarde.

Pero no cabe duda de que el niño dotado y perspicaz se daría cuenta de las tensiones subyacentes a la rutina de sus primeros años, y que aprendió a sentirla como acosada por antagonismos ocultos, como sujeta a fluctuaciones extremas entre la intimidad y el retraimiento. La vida familiar para Dostoievski sería siempre un campo de batalla y una lucha de voluntades, tal y como había aprendido a sentirla por primera vez en la vida secreta de sus padres. Y para un niño y un joven destinado a ser famoso por su comprensión de las complejidades de la psicología humana, fue un excelente entrenamiento el haber sido criado en un hogar donde el significado del comportamiento se mantenía oculto a la vista, y donde su curiosidad era estimulada para que intuyese y desentrañase sus significados ocultos. Tal vez se pueda ver aquí el origen del profundo sentido que Dostoievski tenía del *misterio* de la personalidad y su tendencia a explorarla, por así decirlo, desde fuera hacia dentro, pasando siempre del exterior a niveles subterráneos cada vez más profundos que solo salen a la luz gradualmente.

La vida en la familia Dostoievski se organizaba cuidadosamente en torno al patrón de la rutina diaria del Dr. Dostoievski. La familia se despertaba puntualmente a las seis de la mañana. A las ocho, el Dr. Dostoievski iba al hospital y los niños se ponían a estudiar. El Dr. Dostoievski regresaba hacia las doce y se informaba del trabajo realizado, y a la una se servía el almuerzo. Después del almuerzo se mantenía un silencio sepulcral durante dos horas mientras el paterfamilias dormía la siesta en el sofá del salón antes de volver al hospital. Las tardes se pasaban en el salón, y cada noche, antes de la cena, si el doctor Dostoievski no estaba demasiado ocupado con su lista de enfermos, leía en voz alta a los niños. A las nueve de la noche, la familia cenaba y los niños, después de rezar sus oraciones delante del icono, se iban a la cama. «El día transcurría en nuestra familia», comenta Andréi, «según una rutina establecida de una vez por todas y repetida día tras día, de manera muy monótona»[19]. Fiódor también estuvo sometido a esta rutina desde sus primeros años; una rutina que combinaba la incomodidad física de los cuartos abarrotados y sombríos («los techos bajos y las habitaciones estrechas aplastan la mente y el espíritu», le dice Raskólnikov a Sonia) con la incomodidad psicológica de una presión continua para que se trabajase bajo la mirada del severo supervisor paterno. A los niños rara vez se les permitía salir al exterior durante los gélidos inviernos moscovitas.

Durante los periodos de buen tiempo, la familia Dostoievski salía a pasear a primera hora de la tarde. El Dr. Dostoievski estaba a cargo de estas excursiones, en las que los niños eran controlados con mano firme; cualquier muestra de exuberancia o vitalidad instintiva estaba fuera de lugar. Andréi cuenta que aprovechaba la ocasión para darles lecciones de geometría, utilizando el patrón de las calles moscovitas para ilustrar los distintos tipos de ángulos. Les inculcaba constantemente la importancia del trabajo duro y la autodisciplina, y aunque su padre no les aterrorizaba físicamente, su impaciente vigilancia pendía constantemente sobre sus cabezas como una amenaza. Es probable que cuando Dostoievski habló a su amigo el Dr. Yanovski a finales de la década de 1840 sobre «las circunstancias difíciles y lúgubres de su infancia»[20] estuviera pensando en circunstancias como estas.

Un gran cambio se produjo en la vida de los hijos de Dostoievski cuando sus padres adquirieron la pequeña propiedad de Darovoe en 1831. Durante cuatro años, Fiódor y Mijaíl pasaron allí cuatro meses al año con su madre; después, debido a sus estudios, solo pudieron ir por periodos más cortos, de un mes más o menos. Estos fueron los periodos más dichosos de la infancia de Dostoievski. Si más tarde le dijo a su segunda esposa que había tenido una

«infancia feliz y plácida»[21], era sin duda en estos meses en el campo en los que pensaba, el tiempo que pasó libre de la amenaza de la desaprobación paterna y del opresivo confinamiento de la vida en la ciudad. Los recuerdos de una infancia feliz son muy escasos en las novelas de Dostoievski, y los pocos que existen están ambientados en un pueblo o en una finca; en su sensibilidad, ningún recuerdo agradable estaba vinculado a la vida en la ciudad. «No solo aquel primer viaje a la aldea», escribe Andréi, «sino todos los siguientes me llenaron siempre de una especie de emoción extática»[22]. No cabe duda de que el entusiasta e impresionable Fiódor experimentaba la misma sensación con mayor intensidad cuando el carruaje que iba hacia Darovoe se alejaba cada primavera con el tintineo de las campanas en los arneses de los caballos y cuando las vistas rurales, al principio desconocidas (y luego amadas), empezaban a desplegarse ante sus ojos, hasta que finalmente llegaban a la cabaña de tres habitaciones con tejado de paja de la familia, protegida por una arboleda de tilos centenarios.

Estas estancias en el campo también ofrecieron a Dostoievski su primera oportunidad de conocer de cerca al campesinado ruso (los siervos de la casa habían adquirido los modales y hábitos de los siervos). Los niños podían deambular libremente y solicitar la ayuda de los niños siervos en sus juegos. También se les permitía mezclarse libremente con los campesinos mayores en los campos. Según cuenta Andréi, en una ocasión Fiódor corrió dos verstas hasta la aldea para traer agua a una madre campesina que trabajaba en el campo y deseaba dar de beber a su bebé[23]. Esta relación infantil con los campesinos contribuyó sin duda a forjar las ideas sociales posteriores de Dostoievski; podría decirse que pretendía conseguir, a escala nacional, la misma unidad armoniosa entre las clases educadas y el campesinado que recordaba haber conocido de niño. Estos veranos de la infancia le acercaron —en opinión del amigo de Dostoievski, el conde Peter Semiónov— «al campesinado, a su modo de vida y a toda la fisonomía moral del pueblo ruso», más que a la mayoría de los vástagos de la nobleza terrateniente, «cuyos padres los mantenían deliberadamente alejados de cualquier relación con los campesinos»[24].

El campo en torno a Darovoe estaba atravesado por numerosos barrancos que servían de guarida a serpientes y lobos errantes. Su madre advertía a los niños que debían evitarlos, pero eso no impedía a Fiódor sumergirse en el cercano bosque de abedules (llamado «bosque de Fedya» por la familia) con un delicioso escalofrío de miedo. Confió sus sensaciones en un pasaje de la versión original de *Pobres gentes*, posteriormente eliminado. «Recuerdo que al fondo de nuestro jardín había un bosque, espeso, verde, sombrío. […] Este bosque era mi lugar favorito para pasear, pero temía adentrarme demasiado en él […] era como si alguien me estuviera llamando allí, como si alguien me hiciese señas [...] donde los lisos tocones de los árboles se esparcen, donde la vegetación se vuelve más negra y espesa, donde comienza el barranco […] se vuelve doloroso y aterrador, alrededor no hay más que un silencio muerto; el corazón se estremece con una especie de sentimiento oscuro, y a pesar de eso se continúa, va uno más lejos, con cuidado […]. Qué vivamente ha quedado grabado en mi memoria aquel bosque, aquellos paseos sigilosos y aquellos sentimientos: una extraña mezcla de placer, curiosidad infantil y terror».

Dostoievski nunca olvidó sus veranos en Darovoe, y en 1877, poco después de regresar allí para visitarlo por primera vez desde su infancia, escribió sobre «ese pequeño e insignificante lugar [que] me dejó una impresión tan fuerte y profunda para el resto de mi vida»[25]. Los nombres de los lugares y de las personas que conoció allí aparecen constantemente en su obra, con más profusión en *Los hermanos Karamázov*, que empezaba a pensar en el momento de su tardío regreso a los escenarios de su juventud. La aldea albergaba

a una *durochka*, una mujer medio muda llamada Agrafena, que vivía a la intemperie la mayor parte del año y que, en pleno invierno, era acogida a la fuerza por una u otra familia de campesinos. Ella fue el prototipo de Lizaveta Smerdiakova, y sufrió el mismo destino infeliz: a pesar de su condición, se quedó embarazada y dio a luz a un niño que murió poco después de nacer. Andréi la describe murmurando continuamente algo incomprensible sobre su hijo muerto en el cementerio, exactamente igual que otra *durochka* dostoievskiana, María Lebyadkina en *Los demonios.* Otros ecos de estos años aparecen en la secuencia onírica de Dimitri Karamázov de un pueblo diezmado por el fuego, como el que se desató en Darovoe en la primavera de 1833. «Toda la finca», escribe Andréi, «parecía un desierto, con postes carbonizados que sobresalían aquí y allá»[26]. Cada familia recibió cincuenta rublos como préstamo (una suma considerable en aquella época) para ayudar en las tareas de reconstrucción, y cabe dudar que llegaran a devolverlos.

En 1833, Mijaíl y Fiódor dejaron su casa para ir a la escuela diurna de Souchard; un año después fueron enviados a la de Chermak, el mejor internado de Moscú. La preparación para el internado estuvo ligada a una experiencia especialmente dura para los dos mayores. En Chermak se exigía el dominio del latín, pero en Souchard no se impartía esa enseñanza, y el propio Dr. Dostoievski decidió suplir esa carencia. Estas lecciones proporcionan a Andréi la ilustración más gráfica del temperamento de su padre. «Ante el más mínimo error de mis hermanos, mi padre siempre se enfadaba, se ponía furioso, los llamaba perezosos y tontos; en los casos más extremos, aunque más raros, incluso interrumpía la lección sin terminarla, lo que se consideraba peor que cualquier castigo»[27]. El Dr. Dostoievski exigía a sus hijos que se mantuviesen firmes durante toda la clase de latín. De ello se desprende que ya había decidido inscribirlos en un establecimiento militar y trataba de acostumbrarlos a los rigores de la disciplina marcial. Sin duda, como comenta Andréi, sus «hermanos tenían mucho miedo de estas lecciones»[28].

La transición del hogar a la escuela, y en particular al internado, supuso un duro golpe para Fiódor. A pesar de los arrebatos de su padre, el hogar seguía siendo un lugar cómodo y familiar, y su madre una fuente perpetua de consuelo. Las palabras de la heroína de *Pobres gentes* evocan la que probablemente fue la reacción de Dostoievski al nuevo mundo de la escuela. «Me sentaba sobre mi traducción al francés o mis vocabularios, sin atreverme a moverme y soñando todo el tiempo con nuestro pequeño hogar, con padre, con madre, con nuestra vieja tata, con las historias de la tata». Hallamos otra posible reminiscencia de esta iniciación en la imagen de Aliosha Karamázov rodeado de sus compañeros de escuela, que «le quitaban a la fuerza las manos con las que se tapaba las orejas y le gritaban obscenidades». Los niños habían vivido en una aldea campesina y estaban ciertamente familiarizados con los hechos de la vida, pero habían sido protegidos del conocimiento del vicio y la perversidad. Andréi recuerda con desagrado su propia introducción a tales asuntos por parte de sus compañeros de escuela. «No había ninguna asquerosidad, ningún vicio abominable, que no se enseñara a los inocentes jóvenes que acababan de salir del hogar paterno»[29].

Sólo hay un relato independiente que nos permite vislumbrar a Dostoievski en sus años escolares. «El primer día que llegué», escribe un alumno algo más joven, «experimenté una oleada de desesperación infantil al encontrarme […] expuesto a sus burlas. Durante el recreo […] Dostoievski […] ahuyentó a los bribones y empezó a consolarme. A menudo me visitaba después en clase, me guiaba en mi trabajo y aligeraba mi tristeza con sus emocionantes historias durante el recreo»[30]. Esta pauta de comportamiento ilustra aspectos del carácter de Dostoievski que permanecen constantes: su firme independencia y su disposición a intervenir

personalmente ante una situación que desafía sus instintos morales. No temía salir en defensa de los indefensos y perseguidos. La independencia y la autoafirmación de Dostoievski se manifestaban también en casa. Andréi nos cuenta que Fiódor a veces se mostraba tan irreverente a la hora de mantener su propio punto de vista que el Dr. Dostoievski le decía, con la sabiduría de la experiencia: «De verdad, Fedya, contrólate, te meterás en problemas […] y acabarás llevando gorra roja»[31], es decir, llevando el tocado de la regimientos de convictos del ejército ruso. Dostoievski sirvió en un regimiento de este tipo tras su liberación del campo de prisioneros en 1854.

La rutina de estos años de escolarización era tan invariable como la de la primera infancia. Todos los fines de semana los chicos mayores volvían a casa, y una vez pasada la primera emoción del reencuentro no había mucho más que hacer, salvo leer y supervisar las tareas encomendadas la semana anterior a sus hermanos menores. Las visitas seguían restringidas a la familia inmediata, y a los chicos mayores no se les permitía salir sin compañía ni se les daba dinero. Sin embargo, estas restricciones no eran más que la costumbre de la época y de la sociedad.

Los últimos cuatro años de la vida de Dostoievski en Moscú se vieron ensombrecidos por la enfermedad de su madre, que empeoró bruscamente en el otoño de 1836. El médico y sus colegas realizaban consultas médicas todos los días, y las visitas de los familiares se sucedían en una recua interminable y agotadora. «Este fue el momento más amargo del periodo infantil de nuestras vidas», escribe Andréi. «Estábamos a punto de perder a nuestra madre en cualquier momento. Padre estaba totalmente destruido». Poco antes del final, María Fiódorovna recuperó la conciencia, pidió que le trajeran el icono del Salvador y luego bendijo a sus hijos y a su marido. «Fue una escena conmovedora y todos lloramos», recuerda Andréi[32].

Pero no fue solo la inminente crisis de su vida familiar lo que preocupó a Fiódor durante sus dos últimos años en casa; también sabía que estaba destinado a una carrera que repugnaba a sus inclinaciones más profundas. El Dr. Dostoievski había decidido que sus dos hijos mayores serían ingenieros militares, y en el otoño de 1836 presentó una solicitud a través de su superior del hospital para que fuesen admitidos en la Academia de Ingenieros Militares de San Petersburgo a expensas del gobierno. Tanto Mijaíl como Fiódor soñaban con la fama y la fortuna literaria, pero una vez que se concedió la petición de su padre, la suerte estaba echada. No cabe duda de que esta decisión suscitó un gran resentimiento y hostilidad, especialmente en el fogoso Fiódor; pero esto se vio mitigado por la lección que tan a menudo les inculcó su padre. «Solía repetir que era un hombre pobre», observa Andréi, «que sus hijos, especialmente los más jóvenes, debían estar preparados para abrirse camino, que serían pobres a su muerte, etcétera»[33]. El puesto de ingeniero militar ofrecía sólidas ventajas económicas, y el doctor Dostoievski creía que estaba haciendo lo mejor que podía para sus hijos.

Lo poco que sabemos de Dostoievski en estos años hace pensar que empezó a resentirse muy pronto de la atmósfera restrictiva que había en su casa y de la necesidad de someterse a un padre rígidamente inflexible y emocionalmente inestable, que tendía a identificar sus propios deseos con los dictados sagrados del mismísimo Dios. Sin embargo, estos sentimientos de desafección se vieron contrarrestados por su inclinación natural a aceptar y venerar la autoridad paterna y, a medida que Fiódor crecía, por su creciente conciencia de la genuina dedicación del Dr. Dostoievski al bienestar de su familia. Aunque las cargas que el Dr. Dostoievski imponía a sus hijos eran realmente pesadas, su futuro, como bien sabían, estaba en el centro de sus preocupaciones; tampoco les permitió nunca olvidar que su

laboriosa vida estaba dedicada a sus intereses. Además, el adolescente Dostoievski podía probablemente percibir las ansiedades de su padre detrás de la rígida y oficial fachada autoritaria.

La única expresión directa de Dostoievski sobre su padre mientras este aún vivía se produce en una carta a Mijaíl; y su mezcla de piedad con cierta impaciencia revela la ambivalente postura de Dostoievski. «Lo siento por nuestro pobre padre», escribe. «¡Un carácter extraño! ¡Oh, cuánta infelicidad ha tenido que soportar! Podría llorar de amargura porque no hay nada que lo consuele. Pero, sabes, papá no conoce el mundo en absoluto. Ha vivido en él durante cincuenta años y conserva las mismas ideas sobre la gente desde hace treinta años. ¡Feliz ignorancia! Pero está muy desilusionado con el mundo. Ese parece ser nuestro destino común»[34]. Esto fue escrito después de que la muerte de María Fiódorovna hubiese privado al Dr. Dostoievski de su único apoyo en medio de sus penas; pero seguramente representa una opinión que su hijo había empezado a formar mucho antes.

Si tenemos que buscar alguna imagen del padre de Dostoievski en sus obras, es menos útil acudir a las creaciones de su madurez; cualquier figura paterna que encontremos allí está demasiado entrelazada con experiencias posteriores y motivos ideológicos para tener algún valor biográfico. Pero la imagen que se da del padre de Varvara en *Pobres gentes* proviene directamente de los recuerdos aún frescos de Dostoievski sobre su juventud, y está impregnada de los detalles de su vida cotidiana. «Me esforcé al máximo por aprender y complacer a padre. Veía que se gastaba hasta el último centavo en mí y Dios sabe en qué apuros se encontraba. Cada día estaba más sombrío, más malhumorado, más enfadado […]. Padre empezaba a decir que yo no era ninguna alegría, ningún consuelo para ellos; que se privaban de todo por mí y que todavía no sabía hablar francés; de hecho, todos sus fracasos, todas sus desgracias las descargaba en mí y en madre [...]. Yo tenía la culpa de todo, era responsable de todo. Y esto no se debía a que mi padre no me amara; se dedicaba a mi madre y a mí, pero era su carácter». Es probable que Dostoievski haya escuchado en numerosas ocasiones tales reproches y que haya intentado excusarlos en su corazón de la misma manera. No describe a su padre como un déspota brutal y despiadado, sino como una figura acosada y finalmente digna de lástima, llevada a la desesperación por las dificultades de su situación.

Algunos de los rasgos del doctor Dostoievski, dibujados en esta época con una pluma más satírica que patética, se encuentran también en la primera versión de otra obra temprana, *Netotchka Nezvanova*. Un personaje llamado Fiódor Ferapontovich, un funcionario menor, reprocha constantemente a sus hijos su ingratitud. «Dirigiéndose a sus hijos pequeños, les preguntaba con voz amenazante y llena de reproches: "¿Qué han hecho por toda la amabilidad que les había mostrado? ¿Le han recompensado estudiando asiduamente y llegando a pronunciar impecablemente el francés todas sus noches de insomnio, todos sus trabajos, toda su sangre, aunque sea? ¿Aunque solo fuese eso?". En otras palabras, Fiódor Ferapontovich […] convertía cada noche su casa en un pequeño infierno». Las cualidades de su carácter, que se ridiculizan, se atribuyen a una especie de sufrimiento oculto: «Ya fuese por el hecho de haber sido herido, o atropellado por alguien, algún tipo de enemigo secreto que constantemente insultaba su autoestima», etcétera. Uno puede imaginarse al joven Dostoievski especulando de la misma manera sobre las fuentes de las peculiaridades más molestas de su padre.

Algunos rasgos del carácter de Dostoievski pueden atribuirse a los efectos de la relación con su padre. Todas las personas que tuvieron un contacto personal prolongado con Dostoievski destacan su secretismo y su tendencia a evadirse; no era alguien que se abriera fácilmente o de buena gana a los demás. Apenas hay un recuerdo sobre él que no haga

hincapié en esta falta de apertura a los demás, y uno sospecha que este rasgo elusivo bien pudo nacer de la necesidad de disimular como medio de hacer frente a la combinación de capricho y severidad de su padre. La timidez patológica que Dostoievski padeció durante toda su vida puede atribuirse también a que no quería exponerse, a un miedo a ser rechazado y a sufrir abusos emocionales que se habían convertido en su segunda naturaleza.

Lo más importante de todo, como señaló Freud, es que Dostoievski interiorizó de niño un sentimiento de culpa muy desarrollado. Pero en vez de ver en ello una rivalidad sexual edípica, es más útil, en esta etapa de la vida de Dostoievski, ver sus sentimientos de culpa a la luz de la insistencia paterna en el rendimiento escolar como una obligación moral, y como la única defensa contra la pobreza y la pérdida de estatus. La importancia que se daba a este aspecto de la vida en la familia queda bien ilustrada por una ceremonia que tenía lugar cada año en el día del nombre del doctor Dostoievski (y que más tarde aparece en *Stepanchikovo y sus habitantes*, realizada para el coronel Rostanev, un padre de bondad ideal). Los dos niños mayores, y eventualmente la niña mayor, preparaban un saludo matutino para su padre en esa alegre ocasión. Consistía en memorizar un poema en francés, copiarlo en un papel fino, presentárselo a su padre y recitarlo de memoria —con el mejor acento posible— mientras él seguía con el texto escrito. «Padre estaba muy emocionado», dice Andréi, «y besaba calurosamente a quien le ofrecía el saludo»[35]; está claro que no había regalo que fuese más bienvenido que esta prueba de su progreso en el aprendizaje del francés.

El genio de Dostoievski se revela por primera vez en la creación de personajes desesperadamente ansiosos por satisfacer a sus superiores burocráticos en alguna tarea rutinaria de oficina (algo no tan alejado de las tareas escolares, después de todo); consumidos por la culpa ante sus veleidades de rebelión; y oprimidos por su sentido de inferioridad social. ¡Con razón! A lo largo de su infancia, Dostoievski había sido psicológicamente expuesto a la misma situación por su padre y por la evidente circunstancia social de su familia.

La ambivalencia de las emociones de Dostoievski respecto a su padre fue también, incuestionablemente, de la mayor importancia para su futuro. Fue en las fluctuaciones de su propia psique entre el resentimiento y la piedad filial donde vislumbró por primera vez las paradojas psicológicas cuya exploración convirtió en el sello de su genio. Y se pueden localizar las raíces emotivas de su ideal cristiano en el evidente deseo del joven Dostoievski de resolver esta ambivalencia mediante un acto de autotrascendencia, un sacrificio del ego mediante la identificación con el otro (en este caso, su padre). Puede llamarse a ese sacrificio masoquismo moral, como hizo Freud, o en términos más tradicionales, conquista moral de uno mismo; el hecho es que Dostoievski, de niño y de joven, no solo fue hostil y se enfrentó a su padre, también luchó por comprenderlo y perdonarlo. Esta lucha se fundió entonces con las imágenes e ideales cristianos que le enseñaron desde el primer momento en que despertó conscientemente a la vida. Todos los valores posteriores de Dostoievski pueden considerarse derivados de la síntesis de esta temprana necesidad psicológica con la superestructura religiosa que le dio una importancia universal y cósmica, y la elevó a la altura del cumplimiento del destino del hombre en la tierra.

[1] *DW* (enero de 1877); véase también, a efectos comparativos con Tolstói, F. M. Dostoievski, *The Notebooks for A Raw Youth*, ed. Edward Wasiolek, trad. Victor Terras, Chicago, 1969, pp. 425, 544-545.

[2] *ZT*, p. 21.

[3] A. M. Dostoievski, *Vospominaniya,* Leningrado, 1930, pp. 17-18.

[4] Una versta equivale a poco más de un kilómetro (N. del t.).

[5] *DVS*, 1, p. 44.

[6] *DW* (1873, n.º 1), p. 6.

[7] *Pis'ma*, 2, p. 49; 16 de agosto de 1839.

[8] V. S. Nechaeva, *V seme i usadbe Dostoevskikh,* Moscú, 1939, p. 109.

[9] *Ibid.*

[10] *DVS*, 1, p. 76.

[11] Nechaeva, *V seme*, p. 77.

[12] *DVS*, 1, p. 87.

[13] Nechaeva, *V seme*, p. 81.

[14] *Ibid.*, p. 99.

[15] *Ibid.*, p. 106.

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*, p. 109.

[18] *Ibid.*, p. 111.

[19] *DVS*, 1, p. 7.

[20] *Ibid.*, p. 7.

[21] *DZhP*, p. 33.

[22] *DVS*, 1, p. 64.

[23] Nechaeva, *V seme,* p. 83.

[24] *DVS*, 1, p. 209. El segundo hijo de Tolstói, Ilya, nacido en 1866, escribe en sus memorias: «El mundo estaba dividido en dos partes, una compuesta por nosotros mismos y la otra por todos los demás. Éramos personas especiales y los demás no eran nuestros iguales […]. La mayoría de las veces era *mamá*, por supuesto, la culpable de inculcarnos esas ideas, pero también *papá* nos protegía celosamente de juntarnos con los niños del pueblo. Él fue responsable en gran medida de la infundada arrogancia y autoestima que tal educación desarrolló en nosotros, y de la que me costó tanto liberarme». Edward Crankshaw, *Tolstoy: The Making of a Novelist,* Nueva York, 1974, p. 23.

[25] *DW* (julio-agosto de 1877), p. 72.

[26] *DVS*, 1, p. 72

[27] *Ibid.*, p. 76.

[28] *Ibid.*

[29] *Ibid.*, p. 7.

[30] *DZhP*, p. 26.

[31] *DVS*, 1, p. 82.

[32] *Ibid.*, pp. 83-84.

[33] *Ibid.*, p. 84.

[34] *Pis'ma*, 1, p. 2; 31 de octubre de 1838.

[35] *DVS*, 1, p. 9.

3.
EL TRASFONDO RELIGIOSO Y CULTURAL

El contemporáneo de Dostoievski, Alexánder Herzen, comenta en sus memorias que «en ningún lugar la religión desempeña un papel tan modesto en la educación como en Rusia»[1]. Herzen se refería, por supuesto, a la educación de los hijos varones de la aristocracia terrateniente o de servicio, cuyos padres habían sido educados durante varias generaciones en la cultura de la Ilustración francesa y para quienes Voltaire había sido una especie de santo patrón. A principios del siglo XIX, esos padres habían dejado de interesarse en el cristianismo ortodoxo, aunque seguían bautizando a sus hijos en la religión del Estado y aún estructuraban su vida de acuerdo con sus rituales. Los años de la guerra y el periodo posnapoleónico, en Rusia como en otros lugares, estuvieron marcados por una ola de emocionalismo y una recuperación de la religión. Pero en Rusia esto estimuló el crecimiento de la masonería y de varias sectas revivalistas, más que un retorno masivo a la fe oficial. La mayoría de los rusos de clase alta habrían compartido la actitud que resume una anécdota de Herzen sobre su anfitrión en una cena en la que, al preguntarle si servía platos de Cuaresma por convicción personal, respondió que era «simple y únicamente cosa de los sirvientes»[2].

Los padres con tales ideas difícilmente considerarían indispensable proporcionar a sus hijos algún tipo de educación religiosa formal. Solo a los quince años (después de haber leído a Voltaire, como señala el propio Herzen) el padre de Herzen «trajo a un sacerdote para que le diera instrucción religiosa en la medida en que esta era necesaria para ingresar en la Universidad»[3]. Aunque fue criado en gran parte por parientes femeninos devotos, Tolstói tampoco recibió de niño ninguna educación religiosa. La monstruosa madre de Turguénev despreciaba tanto la religión del pueblo llano que a la mesa sustituía diariamente las oraciones al uso, por la lectura de una traducción francesa de Tomás de Kempis.

Solo en este contexto se puede apreciar toda la fuerza de las tranquilas palabras de Dostoievski: «Vengo de una familia rusa piadosa […]. En nuestra familia, conocíamos el Evangelio casi desde la cuna»[4]. Esto es, como sabemos por Andréi, literalmente cierto: todos los niños fueron enseñados a leer por su madre a partir de una conocida cartilla religiosa del siglo XVIII, traducida del alemán y titulada *Ciento cuatro historias sagradas del Antiguo y del Nuevo Testamento*. Las gruesas litografías que acompañaban al texto

representaban diversos episodios de las Escrituras: la creación del mundo, Adán y Eva en el Paraíso, el Diluvio, la resurrección de Lázaro, la rebelión del justo Job contra Dios. Las primeras impresiones que despertaron la conciencia del niño fueron las que encarnaban las enseñanzas de la fe cristiana, y el mundo posterior para Dostoievski quedaría siempre transfigurado por el brillo de esta iluminación sobrenatural. Dostoievski diría más tarde que el problema de la existencia de Dios lo había atormentado toda su vida; pero esto solo confirma que siempre le fue emocionalmente imposible aceptar un mundo que no tuviera relación con ningún tipo de Dios.

Uno de los primeros recuerdos de su infancia era el de rezar sus oraciones ante los iconos en presencia de invitados que se admiraban de la devoción del niño. «¡Pongo toda mi confianza en Ti, Señor!», entonaba. «¡Madre de Dios, guárdame y presérvame bajo tu ala!»[5]. En casa de Dostoievski, la realización infantil de un ritual religioso era evidentemente una fuente de orgullo y satisfacción social. Para reforzar el efecto de esta temprana iniciación religiosa, un diácono acudía regularmente a la casa para aportar instrucción formal. Este clérigo también enseñaba en el vecino Instituto Catalina para Niñas, una escuela para las hijas de la aristocracia que estaba de moda; y esto significaba que, a diferencia de la mayoría del clero no monástico ruso, debía ser bastante culto. «Poseía un talento verbal poco común», escribe Andréi, «y pasaba toda la lección […] contando historias o, como lo llamábamos, interpretando las Escrituras»[6]. Los niños también debían estudiar la introducción a la religión compuesta por el metropolitano Filaret, cuya primera frase Andréi aún recordaba tras más de medio siglo: «El Dios Único, venerado en la Santísima Trinidad, es eterno, es decir, no tiene principio ni fin en su ser, sino que siempre fue, es y será»[7]. Parece ser que el intento de los teólogos de racionalizar los misterios de la fe nunca tuvo atractivo alguno para Dostoievski. Lo que le hizo sentir profundamente fue la historia del Adviento como una narración divina plagada de personajes y acción, como un relato de personas reales que viven y responden con pasión y fervor a la palabra de Dios.

La religión no solo ocupaba un lugar destacado por su condición manifiesta a los ojos de sus padres y parientes, sino que también estaba implicada de forma natural en las experiencias más emocionantes de sus primeros años, los acontecimientos que se destacaban como pausas alegres en su monótona y laboriosa rutina. El nombre de Dostoievski ha llegado a ser asociado con tanta fuerza a San Petersburgo que uno tiende a olvidar que nació en Moscú, «la ciudad de las innumerables iglesias, de las campanas eternas, de las interminables procesiones, del palacio y la iglesia combinados», la ciudad que los campesinos llamaban «nuestra Santa Madre»[8]. El corazón palpitante de toda esta intensa vida religiosa era el Kremlin, y siempre que la familia Dostoievski salía de excursión por la ciudad, dirigía sus pasos hacia este lugar sagrado. «Cada visita al Kremlin y a las catedrales de Moscú», recordaba Dostoievski más tarde, «era para mí algo muy solemne»[9]. Una y otra vez se paseaba por su bosque de cúpulas abombadas, escuchaba la armonía de sus campanarios, contemplaba sus atesoradas reliquias y sus catedrales ricamente decoradas, desde cuyos muros los santos ortodoxos, tal y como los veía el viajero Théophile Gautier, miraban con ojos que parecían «amenazar, aunque sus brazos se extendían para bendecir»[10].

Los robustos muros y las almenas del Kremlin eran un mudo testimonio de su función como fortaleza y santuario religioso, y recordaban al espectador que no solo era un lugar de culto sagrado, sino también un monumento a la grandeza histórica de Rusia. Los zares ungidos por Dios eran coronados en la Catedral de la Asunción; otra iglesia contenía los sepulcros de todos los antiguos gobernantes de Rusia, que, vestidos con túnicas blancas y con un halo rodeando su cabeza, aparecían en la pared sobre cada tumba. En Rusia, como nos

recuerda un estudioso de su historia eclesiástica, «los elementos nacionales y religiosos se han identificado mucho más estrechamente que en Occidente»[11], y una de las grandes marcas de esta simbiosis es el Kremlin. La lucha rusa contra los invasores extranjeros, ya sean tártaros paganos, turcos mahometanos, católicos alemanes o polacos, o luteranos suecos, ha sido siempre una lucha en nombre de la fe ortodoxa. A principios del siglo XIX, las dos poderosas ideas de la religión y el nacionalismo habían sido inseparables para los rusos durante mil años. Es comprensible que en la conciencia de Dostoievski, durante estas excursiones infantiles, ambas corrientes se mezclasen indisolublemente en un todo de ardor y devoción que más tarde le resultó imposible desligar.

Hasta que tuvo diez años, cuando sus padres adquirieron su pequeña propiedad en el campo, Dostoievski y sus hermanos solo salían de la ciudad una vez al año. La señora Dostoievski siempre llevaba a los niños mayores, acompañados de algunos parientes o amigos, a una excursión anual de primavera al monasterio de la Trinidad y San Serguéi, a unos sesenta kilómetros de Moscú. Este viaje requería varios días en carruaje y terminaba en una vasta colmena de iglesias, monasterios y albergues que, a lo largo de los siglos, se habían agrupado en torno al lugar donde San Serguéi había construido por primera vez una cabaña en los bosques del norte en el siglo xiv.

San Serguéi, famoso ermitaño y asceta, se convirtió en el patrón de Moscú cuando, tras bendecir a los ejércitos del príncipe Dimitri y enviar a dos de sus seguidores que eran sacerdotes para que acompañaran a las tropas, las fuerzas de Dimitri infligieron una aplastante derrota a las hordas tártaras, hasta entonces invencibles. Desde ese momento, el nombre de San Serguéi se convirtió en alguien «al menos tan querido para todos los corazones rusos como Guillermo Tell para un suizo o como Juana de Arco para un francés»[12]. La humilde morada de San Serguéi en el bosque pasó a ser uno de los principales focos —más importante incluso que el Kremlin— de la amalgama autóctona rusa de sentimientos religioso-patrióticos. Su importancia como símbolo se vio reforzada en el siglo XVII, cuando se convirtió en el centro de la resistencia nacional contra los invasores polacos en la llamada Era de la Inestabilidad o de las Revueltas.

Cada año, los niños Dostoievski visitaban este vasto caravasar religioso, en el que pululaban tanto los peregrinos campesinos con zapatos de corteza como los visitantes elegantes con uniformes brillantes y vestidos a la última moda francesa. Cada visita, como recuerda Andréi, constituía una «época» en la vida de todos los niños[13]; para su hermano Fiódor fueron inolvidables. Una de las historias más famosas de la vida canónica de san Serguéi es la del oso que salió del bosque para encontrarse cara a cara con el santo. Sometido por su santidad, el animal aceptó pacíficamente parte del pan y el agua que constituían el único alimento de san Serguéi, y volvió cada día para compartir esta frugal comida. Esta amistad entre la bestia y el santo está representada en los frescos de la torre de acceso al monasterio, y Dostoievski debió verla muchas veces de niño. En *Los hermanos Karamázov*, cuando el padre Zosima predica a un joven campesino sobre la inocencia de los animales y de toda la naturaleza, es la historia de san Serguéi y el oso la que utiliza para señalar la moraleja.

A partir de estos detalles se puede calibrar hasta qué punto la infancia de Dostoievski lo sumergió en la atmósfera espiritual y cultural de la piedad de la vieja Rusia y lo acercó emocionalmente a las creencias y los sentimientos del campesinado analfabeto que aún no había sido tocado por la cultura secular occidental. Para la clase alta rusa, por supuesto, la religión y el pueblo eran inseparables, y fue frecuentando las habitaciones de los criados como los vástagos de la aristocracia conocieron por primera vez las fuentes de su cultura nativa y las profundas raíces religiosas del sentimiento popular ruso. El papel que Pushkin

asignó a su vieja tata como transmisora de la tradición popular ha inmortalizado este encuentro crucial en la vida de tantos rusos cultivados. Dostoievski también pasó por una iniciación arquetípica como esta, pero para él el contraste entre su entorno familiar y el de los criados y campesinos era mucho menos acentuado. Es difícil imaginarlo escondido en un armario, como el joven Tolstói, para contemplar el excitante y poco familiar espectáculo del santo tonto (*yurodivy*) que vivía en la casa de Tolstói rezando sus oraciones nocturnas entre sollozos y exclamaciones. A Dostoievski, de niño, no le resultaban nada exóticas las personas y su fe; ambas entraban en su mundo de forma más natural.

Uno de los acontecimientos recurrentes que los niños Dostoievski esperaban con mayor impaciencia era la visita de las nodrizas que se habían empleado para amamantarlos en la infancia. Estas campesinas vivían en pueblos cercanos a Moscú, y una vez al año, durante la pausa invernal de la vida campesina, venían a hacer una visita ceremonial a la familia y a pasar dos o tres días como huéspedes. Esas visitas siempre daban lugar a un torrente de cuentos al final de la tarde, cuando los niños habían terminado sus clases y hacía demasiado frío para salir al exterior. Andréi recordaba estas historias como una mezcla de cuentos de hadas y leyendas populares rusas; pero su hermano mayor, Fiódor, de cuatro años, las recordaba de un modo distinto.

«¿Quién no ha leído las *Acta Martyrum*?» pregunta Dostoievski a los lectores de su *Diario de un escritor* (1877). «En toda Rusia el conocimiento de las *Actas de los mártires* está muy difundido; por supuesto, no del libro en su totalidad, pero sí de su espíritu, al menos […]. En mi infancia, yo mismo escuché estos relatos, antes incluso de aprender para leer»[14]. Estas historias de la vida de los santos estaban impregnadas del espíritu especial del kenotismo ruso —la glorificación del sufrimiento pasivo, desprovisto de todo heroísmo y resistencia, el sufrimiento del Cristo despreciado y humillado— que es una característica tan notable de la tradición religiosa rusa[15]. Hasta un observador extranjero escéptico como el liberal francés Anatole Leroy-Beaulieu, que tenía un amplio conocimiento personal de la vida y la cultura rusas, quedó impresionado hacia finales del siglo XIX por la admiración de la gente común rusa por «el espíritu de ascetismo y renuncia, el amor a la pobreza, el ansia de abnegación y automortificación»[16]. Fueron impresiones como estas, recogidas en la más tierna infancia de labios de humildes narradores campesinos, las que alimentaron la inquebrantable convicción de Dostoievski de que el alma del campesino ruso estaba imbuida del *ethos* cristiano del amor y la abnegación.

Ciertos incidentes grabaron vívidamente en la imaginación infantil de Dostoievski lo que llegó a considerar como este *ethos* en acción. Uno de ellos tenía que ver con el ama de llaves y *nyanya*, Aliona Frolovna, cuyo alta y corpulenta persona ocupaba un lugar destacado en la vida de todos los niños. Aliona era una ciudadana moscovita libre, pero traía con ella las supersticiones paganas y el formalismo ritual que las clases bajas rusas mezclaban con tanta naturalidad con su cristianismo. Aliona se encargaba de enseñar modales a los niños; y les informaba solemnemente de que sería un pecado mortal comer cualquier alimento sin haber dado antes un mordisco al pan, «¡porque así lo había ordenado Dios!». Como sufría de frecuentes pesadillas, siempre atribuía sus gritos, que despertaban a toda la familia, a las visitas nocturnas del *domovoy* —el demonio doméstico o duende ruso— que la había estado estrangulando con sus garras. Aliona nunca se había casado, y se llamaba a sí misma «novia de Cristo» (la expresión causaba una gran impresión en los niños); su hermana, una monja que vivía en un claustro cerca de Petersburgo, iba a visitarla una vez al año, y siempre pasaba el día con la familia Dostoievski[17].

La figura de Aliona estaba, pues, rodeada para los niños de un cierto nimbo sublime de lo

sagrado, y esto debió de hacer aún más llamativo, desde el punto de vista simbólico, el incidente del que informa Dostoievski. Ocurrió poco después de que los Dostoievski hubieran comprado su propiedad en el campo y fue solo la primera de las desgracias destinadas a vincularse con este infeliz lugar para la familia. La mayoría de las cabañas de los campesinos habían sido destruidas en el incendio de 1833, y la pérdida, así como el coste de la reposición, fue un golpe financiero asombroso para la presionada familia. Mientras aún se tambaleaban por la conmoción de la noticia, la respuesta de Aliona fue ofrecer los ahorros que estaba acumulando para su vejez: «De repente, le susurró a mamá: "Si necesita dinero, tome el mío; no me sirve; no lo necesito"»[18]. Este gesto impulsivo quedó en la memoria de Fiódor, de doce años, como un ejemplo de la capacidad del pueblo ruso, en momentos de estrés moral, de estar a la altura de los ideales cristianos que nominalmente defendían pero que, en el curso ordinario de la vida diaria, tan a menudo violaban o traicionaban.

La familia de Dostoievski, arraigada en sus orígenes clericales y mercantiles, había permanecido relativamente ajena al escepticismo y la incredulidad religiosa tan frecuentes entre la alta burguesía rusa. De niño, nunca sintió ninguna separación entre lo sagrado y lo profano, entre lo ordinario y lo milagroso; la religión nunca fue para él una cuestión de ocasiones rituales. La textura de su vida cotidiana estaba controlada por las mismas fuerzas sobrenaturales que, en una forma más ingenua y supersticiosa, también dominaban la mentalidad del pueblo llano ruso.

«Todos los domingos y todas las fiestas religiosas», escribe Andréi, «íbamos sin falta a la iglesia para la misa, y, la tarde anterior, a las vísperas»[19]. Lo más importante era que todo el mundo mental de los padres estaba orientado a la religión, y que Dios impregnaba todos los aspectos de la existencia cotidiana del joven Dostoievski, como lo habría hecho siglos antes en un hogar puritano inglés o pietista alemán. Andréi nos cuenta que, tras la conclusión de la compra de su finca, sus padres fueron inmediatamente a pronunciar una oración de acción de gracias en la capilla de la Virgen de Iversky, el icono más venerado de Moscú, que el pueblo, en 1812, había querido llevar a la batalla contra los franceses. El mismo reflejo se produjo cuando la familia se enteró de repente de la noticia del incendio de su finca. «Recuerdo que mis padres cayeron de rodillas ante los iconos del salón», escribe Andréi, «y luego se fueron a rezar a la Virgen de Iversky»[20].

Basta con echar un vistazo a las cartas de los padres de Dostoievski para sorprenderse de este aspecto piadoso de su mentalidad y observar que hablan de Dios con la misma combinación de unción sentimental e intensa practicidad que resulta tan sorprendente —y que ahora parece tan extraña— en las novelas de Defoe o en los sermones de los divinos puritanos ingleses. A pesar de su título de médico y de su formación científica, el Dr. Dostoievski nunca perdió la impronta clerical de su formación inicial, y el estilo de sus cartas está lleno de expresiones eslavas eclesiásticas que revelan su profundo conocimiento de la literatura eclesiástica. «¡Qué grande es la misericordia divina!», escribe a su hijo mayor Mijaíl. «¡Qué indignos somos de dar gracias al Dios grande y generoso por su inefable misericordia con nosotros! Qué injustamente nos quejamos, sí, ¡que esto nos sirva de ejemplo admonitorio para el resto de nuestra vida, ya que el Altísimo nos envió esta prueba transitoria para nuestro bien y nuestro bienestar!»[21]. La ocasión de este edificante arrebato fue la aceptación de Mijaíl (a quien se le había negado la admisión en la Academia de Ingenieros Militares en 1837) en otra escuela del mismo tipo.

Las cartas de la madre de Dostoievski tienen un tono más personal e influenciado por la novela sentimental de finales del siglo XVIII que por las vidas de los santos. Pero también en este caso se entremezclan lo sublime y lo trivial, lo religioso y lo mundano y práctico. La

señora Dostoievski escribe a su marido desde el campo: «He dado cien veces gracias a Dios por haber tenido la gracia de escuchar mis oraciones y haberte traído sano y salvo a Moscú. No te quejes de Dios, amigo mío, no te aflijas por mí. Sabes que fuimos castigados por Él; pero también se nos concedió su gracia. Con total firmeza y fe, confiemos en su sagrada providencia y Él no nos negará su misericordia»[22]. Se desconoce a qué desgracia se refiere aquí la señora Dostoievski; en cualquier caso, el resto de la carta versa sobre un pleito relativo a Darovoe y por otros asuntos puramente comerciales relacionados con las cosechas y los campesinos.

Se puede dar por sentado que los niños eran continuamente amonestados e instruidos en esta misma vena. Y para el más dotado de todos ellos, el joven Fiódor, este hábito mental comenzó a suscitar reflexiones muy tempranas sobre el más profundo e insoluble de los enigmas religiosos: el de la relación de Dios con el hombre, y la existencia del mal, el dolor y el sufrimiento en un mundo donde se supone que prevalece la voluntad de un Dios benéfico. Tales reflexiones habrían sido seguramente estimuladas por el continuo malestar con la vida que su padre nunca dudó en expresar y que, de vez en cuando, adquiere una nota en verdad parecida a la de Job. «Es cierto», escribe a su esposa, «no te ocultaré que a veces hay minutos en los que enfado a mi Creador protestando por la brevedad de los días que me ha deparado la vida; pero no pienses para nada en ello; ya pasará»[23]. Es improbable que el Dr. Dostoievski, como el padre de Kierkegaard, se haya rebelado alguna vez contra Dios y lo haya maldecido por la dureza de su destino, pero la tentación de hacerlo estaba continuamente presente y, dada su explosiva irritabilidad, apenas podría haberlo ocultado.

Años más tarde, cuando Dostoievski volvió a leer el libro de Job, le escribió a su mujer que le hizo entrar en un estado de «insano arrebato», una turbación tan grande que lo ponía al borde de las lágrimas. «Es una cosa extraña, Anya, este libro es uno de los primeros en mi vida que me impresionó; entonces era todavía casi un niño»[24]. Hay una alusión a esta experiencia reveladora del niño en *Los hermanos Karamázov*, donde Zosima recuerda que le impresionó una lectura del libro de Job a los ocho años y sintió que «por primera vez en mi vida recibí conscientemente la semilla de la palabra de Dios en mi corazón». Esta semilla florecería un día en el magnífico crecimiento de la apasionada protesta de Iván Karamázov contra la injusticia de Dios y la Leyenda del Gran Inquisidor, pero también creció en la sumisión de Aliosha a la grandeza del infinito ante el que Job también había en su día inclinado la cabeza, y en la enseñanza de Zosima sobre la necesidad de una fe ulterior en la bondad de la misteriosa sabiduría de Dios. El genio de Dostoievski como escritor es haber sido capaz de sentir (y expresar) estos dos extremos de rechazo y aceptación. Aunque la tensión de esta polaridad puede haberse desarrollado a partir de la ambivalencia de la relación de Dostoievski con su padre, lo más importante es ver lo pronto que se transpuso y se proyectó en el simbolismo religioso del eterno problema de la teodicea.

No menos importante que la instrucción religiosa de los niños era su educación secular. El Dr. Dostoievski sabía que lo que abriría las puertas a sus hijos a cualquier tipo de avance en la sociedad rusa vendría del dominio del francés, y por eso contrató a un tutor de idiomas llamado Souchard (a cuya escuela diurna asistían) simultáneamente con el diácono que les daba la instrucción religiosa. El único texto que conocemos asignado por Monsieur Souchard fue *La Henriade* de Voltaire, una epopeya heroica anegada de la ortodoxia religiosa apropiada para el tema. Además, Souchard era tan patriota ruso que pidió (y recibió) un permiso especial de Nicolás I para rusificar su nombre. Un personaje así no podía imbuir a sus alumnos, como hacían muchos de los tutores de las familias aristocráticas, nociones peligrosamente subversivas, tanto en religión como en política. A Herzen, por ejemplo, su

tutor francés le dijo que Luis XVI había sido justamente ejecutado como traidor a Francia.

La educación secular de los niños Dostoievski también la llevaban a cabo los propios padres en sesiones nocturnas de lectura, y es sorprendente ver por cuántos hilos está ligada esta temprana estimulación ideológica y artística al Dostoievski maduro. En 1863 recordaba cómo «solía pasar las largas noches de invierno antes de irme a la cama escuchando (porque todavía no sabía leer), boquiabierto, extasiado y aterrorizado, cómo mis padres me leían en voz alta las novelas de Ann Radcliffe. Luego deliraba sobre ellas en sueños». Esta fue la vía inolvidable en que tuvo su primer contacto con el modo novelístico que transformó el arte de la narrativa a finales del siglo XVIII. Los principales rasgos estructurales de esta modalidad son una trama basada en el misterio y el suspense, personajes que siempre se encuentran en situaciones de extrema tensión psicológica y erótica, incidentes de asesinato y caos, y una atmósfera calculada para producir el escalofrío de lo demoníaco o sobrenatural. Dostoievski retomaría más tarde estos rasgos de la técnica gótica y los llevaría a una cima de perfección que nunca ha sido superada.

El Dr. Dostoievski también les leyó la *Historia del Estado Ruso* de Karamzín, la primera obra que desenterró el pasado ruso de las polvorientas crónicas monacales y de la leyenda poética y lo presentó como una epopeya nacional atractiva para un amplio círculo de lectores cultos: Karamzín, como señaló Pushkin, descubrió el pasado ruso como Colón había descubierto América. Al escribir en la gran tradición del siglo XVIII, que admiraba el despotismo ilustrado, Karamzín subrayó la importancia del poder autocrático para mantener la unidad rusa y preservar la independencia nacional una vez que el yugo tártaro había sido desuncido. Andréi nos cuenta que Karamzín era el libro de cabecera de su hermano Fiódor, una obra que leía y releía continuamente.

Después de su *Historia,* Karamzín escribió sus famosas *Cartas de un viajero ruso*, un brillante relato de su errar por Suiza, Alemania, Francia e Inglaterra; este libro también se leía en voz alta y se discutía en el círculo familiar de Dostoievski. La obra de Karamzín proporcionó a varias generaciones de lectores rusos un espléndido panorama del mítico mundo europeo que intentaban emular desesperadamente desde la distancia. No obstante, la impresión que les causaría el libro debía ser bastante contradictoria. Las primeras etapas de la Revolución francesa coincidieron con la primera visita de Karamzín a Francia, y aunque, como tantos otros, el liberal masón Karamzín saludó la revolución con alegría, sus fases posteriores también le causaron consternación y lo desilusionaron. Cuando publicó sus *Cartas*, advirtió a sus compatriotas que no debían seguir el camino europeo, ya que este había conducido a la subversión y al caos social. Las *Cartas* de Karamzín contribuyeron así a propagar la idea, tan importante para el pensamiento ruso del siglo XIX, de que Europa era una civilización condenada y moribunda.

La influencia de las *Cartas* de Karamzín en Dostoievski fue profunda. Al principio del libro, Karamzín acude a visitar a Kant, el sabio de Königsberg, que expone a su joven visitante ruso las dos ideas principales de la *Crítica de la razón práctica* (publicada justo el año anterior). Kant explicó que la conciencia del bien y del mal es innata en la humanidad, que está inscrita de forma indeleble en el corazón humano. La vida terrenal, sin embargo, revela una flagrante contradicción: los virtuosos de este mundo, los que eligen vivir según el bien y obedecer la ley moral, no siempre son los que prosperan y reciben su justa recompensa. Pero si, como debemos suponer, la Mente Creadora Eterna es racional y benéfica, entonces también debemos suponer que esta contradicción no quedará sin resolver. De ahí que postulemos la existencia de una vida inmortal después de la muerte física en la que los buenos reciban su recompensa, aunque este postulado nunca pueda ser *probado* por la

razón humana. «Aquí», dice Karamzín, «la razón apaga su lámpara y nos quedamos en la oscuridad. Solo la fantasía puede vagar en esta oscuridad y crear ficciones». Dostoievski se encontró por primera vez con estas dos ideas, que desafían una explicación estrictamente racional —que la conciencia moral es una parte que no es posible extirpar de la naturaleza humana, y que la inmortalidad es una condición necesaria de cualquier orden del mundo que pretenda tener sentido moral— cuando leyó a Karamzín de niño. Lo que posteriormente acometió partió de esta base[25].

En el círculo familiar se leían también muchas otras obras rusas. Andréi menciona toda una serie de novelas históricas recientes de imitadores rusos de Walter Scott, los productos literarios más recientes del nacionalismo romántico. Los niños se familiarizaron con la poesía de Zhukovski, las poéticas baladas de los románticos alemanes y las obras de Derzhavin, cuya famosa oda a Dios, escrita en la tradición del deísmo filosófico, evoca poderosamente la inmensidad del universo y la inconmensurable majestad del poder creador de Dios.

Los años de la infancia y la adolescencia de Dostoievski fueron, pues, un periodo de intensa asimilación literaria e intelectual. Se familiarizó a fondo con todos los estilos y formas de la prosa rusa, empezando por Karamzín y la novela histórica y pasando por obras como la novela de crónica familiar de Begichev*, La familia Kholmski* (precursora de *Guerra y Paz*), y los esbozos coloquiales de la vida campesina de Dahl, que prefiguran a Turguénev. Entre las novelas rusas, dos eran sus favoritas: *Bursak,* de Narezhni (relato picaresco en la línea de *Gil Blas*), y *Serdtse i dumka* (*Corazón y cabeza)*, de uno de los novelistas más originales de la década de 1830, Alexánder Veltman, que utiliza aquí el motivo del doble con fines cómicos y satíricos.

Así pues, la cultura rusa era la que más se asomaba al horizonte de Dostoievski cuando era niño y eclipsaba todas las demás. También en este caso, como en el de su educación religiosa, el contraste con la mayoría de sus contemporáneos es notable. Los padres rusos de la clase alta se interesaban poco por la educación de sus hijos y los entregaban a tutores e institutrices extranjeras tan pronto como dejaban de estar en pañales para que adquiriesen la necesaria pulcritud de los modales europeos. Como resultado, mientras que el joven noble ruso a menudo se sentía «cómodo con la literatura y la historia de Europa Occidental», solía ser «bastante ignorante en cuanto a las letras rusas y el pasado de su propia patria»[26]. Las primeras experiencias de lectura de Herzen, por ejemplo, se las proporcionó la extensa biblioteca de su padre de literatura francesa del siglo XVIII; y en *Pasado y pensamientos* no menciona un solo libro ruso entre los que amaba de niño. Tolstói inmortalizó a su bondadoso tutor alemán en *Infancia*, pero mientras que él podía recitar algunos poemas de Pushkin a la edad de ocho años, se había tropezado con ellos por sí mismo y nunca recibió ninguna clase de literatura o historia rusa antes de ir a la escuela un año más tarde. También Turguénev tuvo tutores franceses y alemanes, pero solo aprendió a leer y escribir en ruso con el siervo de su padre; fue a los ocho años, tras irrumpir en una habitación que contenía una biblioteca en ruinas, cuando llegó a sus manos el primer libro ruso que leyó (la vieja epopeya de Jeráskov, la *Rossiada)*. De este modo, Dostoievski aprendió a una edad temprana a identificarse emocionalmente con Rusia y su pasado.

El Dr. Dostoievski no previó que el tipo de educación que les dio inspiraría tanto a Mijaíl como a Fiódor un amor exclusivo por la literatura que, al madurar, se convirtió en sueños de seguir carreras literarias. Estos sueños fueron indudablemente estimulados por dos encuentros literarios decisivos cuyos ecos resonaron más tarde en la escritura de Dostoievski. En 1831, el Dr. Dostoievski llevó a su mujer y a sus hijos mayores a una representación de *Los ladrones* (*Die Räuber)* de Schiller. Su segundo hijo, que entonces tenía diez años, recordó la velada

toda su vida, y se refirió a ella en una carta poco antes de su muerte. «Puedo decir con toda justicia», escribe, «que la tremenda impresión que me llevé entonces tuvo un muy rico impacto en mi lado espiritual»[27]. Este fue, presumiblemente, el primer encuentro de Dostoievski con la obra del poeta alemán, cuyo papel en la cultura rusa de principios del siglo XIX fue quizá más importante que el de cualquier otro escritor extranjero[28]. En el *Diario de un escritor* de 1876, señala que «[Schiller] se impregnó en el alma rusa, dejó una impresión en ella y casi marcó una época en la historia de nuestro desarrollo»[29]. Algunos temas del violento teatro *Sturm und Drang de* Schiller en *Los ladrones* acompañaron a Dostoievski toda su vida. Cerca de su final, cuando Dostoievski llegó a escribir su propia versión de *Los ladrones* en *Los hermanos Karamázov*, la abundancia de referencias schillerianas indica hasta qué punto Dostoievski podía aún expresar sus propios valores más profundos en términos schillerianos. Está la tormentosa revuelta de Karl Moor contra la paternidad divina y humana, compensada por su reconocimiento de un poder moral más fuerte que su propia voluntad y al que solo le está reservada la tarea de impartir justicia divina. También está el uso por parte de Franz Moor de las cínicas doctrinas del materialismo del siglo XVIII para justificar su parricida villanía, aunque a pesar de su profeso ateísmo no puede superar su terror al infierno y a la condenación eterna. En última instancia le resulta imposible erradicar esa chispa de conciencia de la que había hablado Kant.

Dos años después de este primer encuentro literario decisivo y durante uno de los veranos en Darovoe, Dostoievski se zampó todas las novelas de Walter Scott; Andréi lo describe llevando siempre consigo un ejemplar de *Quentin Durward* o *Waverley*. «Como resultado de esta lectura», escribió Dostoievski en una ocasión, «me llevé a la vida tantas impresiones bellas y elevadas que, seguramente, proporcionaron a mi alma una gran fuerza en la lucha contra las impresiones seductoras, apasionadas y corruptoras»[30]. Una indicación de cuáles eran estas impresiones se da en *Netotchka Nezvanova*, donde la joven huérfana Netotchka encuentra consuelo en su descubrimiento de las novelas de Scott. «El sentimiento por la familia retratado tan poéticamente en las novelas de Scott […] se introdujo en mi alma deliciosa y poderosamente a modo de respuesta a mis recuerdos y sufrimientos. Este sentimiento por la familia fue el ideal en cuyo nombre Scott creó sus novelas, un sentimiento al que dieron un exaltado significado histórico, y que describieron como la condición para la preservación de la humanidad».

Tal vez este aspecto de Scott le impactó tanto porque le ayudó a aceptar su propia situación familiar con más ecuanimidad. La conciencia incipiente del joven Dostoievski puede haber vibrado con la glorificación de Scott de las relaciones patriarcales entre gobernantes y gobernados como el ancla más segura de la estabilidad social. Si es así, esta es exactamente la relación entre el zar-padre y sus «hijos» —sus súbditos— que Dostoievski se convencerá más tarde que existía en Rusia, y que servía de baluarte, en su opinión, contra el individualismo desintegrador de la sociedad europea. Llegó a creer que la protección de este «sentimiento» era una «condición necesaria para la preservación de la humanidad». Y si *Los hermanos Karamázov*, después de *El rey Lear*, es la mayor obra jamás escrita para ilustrar los horrores morales que se producen cuando se desintegran los lazos familiares, se debe en parte a que Dostoievski había estado dándole vueltas a este tema toda su vida.

El Dr. Dostoievski estaba suscrito a la nueva publicación periódica *La biblioteca para leer* (*Biblioteka dlya chteniya*), y probablemente fue en estas páginas donde Dostoievski conoció por primera vez a escritores como Victor Hugo, Balzac y George Sand, que pronto iban a desempeñar un papel tan importante en su evolución espiritual y literaria. Al mismo tiempo, Dostoievski tuvo en las aulas su primer contacto importante con las ideas idealistas y

románticas alemanas. Su profesor de literatura durante su último año fue I. I. Davydov, que formaba parte del pequeño grupo de académicos encargados de propagar las ideas de Schelling en Rusia. Davydov enseñó a Dostoievski toda la tradición del arte y la estética romántica alemana que dominaba la cultura rusa en la década de 1830.

Lo que más afectó a Dostoievski fue la visión de Schelling sobre el arte como un órgano de conocimiento metafísico, de hecho, como el vehículo a través del cual se revelan a la humanidad los misterios de las más altas verdades trascendentales. La generación de la década de 1840 se impregnó de esta creencia en la excelsa misión metafísica del arte, y nadie la defendería con más pasión y brío que Dostoievski. Como veremos, Dostoievski también estaba influido por la opinión de Schelling de que las verdades más elevadas estaban cerradas a la razón discursiva, pero eran accesibles por una facultad superior de «intuición intelectual», así como por su concepción idealista de la naturaleza como algo dinámico y no estático y mecánico, o, en otras palabras, como algo que exhibe un significado y un propósito espirituales. Tales ideas debieron parecerle al joven Dostoievski una grata confirmación, ofrecida por la ciencia y la filosofía más actualizadas, de las convicciones religiosas que le habían enseñado de niño y que siempre había aceptado.

Sin embargo, la influencia de Alexánder Pushkin fue aún más importante para Dostoievski que todas las que hemos mencionado hasta este momento. En el círculo familiar se leía algo de la prosa de Pushkin, pero su reputación aún no estaba consolidada, y el entusiasmo juvenil de Mijaíl y Fiódor por su obra da cuenta de sus serias inclinaciones literarias. Algunas de las mejores obras de Pushkin aparecieron durante la adolescencia de Dostoievski (“La reina de picas”, “Canciones de los eslavos occidentales”, “El caballero codicioso”, “El jinete de bronce”, “Noches egipcias”) y, aunque fueron acogidas con tibieza por la crítica, fueron leídas con avidez por el joven Fiódor.

Al enterarse de la muerte de Pushkin en febrero de 1837, Dostoievski dijo a la familia que, si no hubiera llevado ya el luto por su madre, habría deseado hacerlo por Pushkin. Hay algo impulsivamente correcto en este deseo juvenil; si fue su madre quien le dio a luz en la carne, fue Pushkin quien le dio a luz en el mundo del espíritu. Pushkin domina la vida literaria de Dostoievski desde el principio hasta el final, y el gran escritor de su juventud es también a quien dedicó su última declaración pública. En el famoso discurso que pronunció en la inauguración de un monumento a Pushkin en 1880 —un discurso que causó sensación a nivel nacional— Dostoievski interpretó los escritos de Pushkin como la primera (y aún insuperable) expresión de los valores morales más profundos de Rusia. La obra de Pushkin sienta las bases y define el horizonte del universo creativo de Dostoievski.

Dostoievski leyó y releyó a Pushkin, meditó incesantemente sobre sus obras y legó a la posteridad una serie de inspiradas interpretaciones sobre ellas que han afectado permanentemente a la crítica rusa. Más aún, los propios escritos de Dostoievski son imposibles de imaginar sin tener en cuenta a Pushkin como predecesor. Leonid Grossman ha dicho con mucho tino que «sus mayores figuras están vinculadas a los héroes de Pushkin, y a menudo son profundizaciones manifiestas de los esbozos pushkinianos originales que los elevan al nivel de la intensidad trágica»[31]. Los aterrorizados oficinistas de los primeros relatos no podrían haber existido sin “El jinete de bronce” y “El maestro de la estación”; Raskólnikov recrea la locura asesina del Hermann de Pushkin en “La reina de picas”, y está igual de obsesionado con una *idée fixe* e igualmente dispuesto a asesinar para obtener riqueza y poder; Stavrogin transforma al encantador vividor Eugenio Oneguin en una aterradora fuerza demoníaca. El tema de la impostura —tan brillantemente dramatizado en Boris *Godunov*, y tan fatídico y omnipresente en la historia rusa— también ronda las páginas de

Dostoievski desde el principio hasta el final, empezando por *El doble*, retomando el tema en *Los demonios* y culminándolo majestuosamente en la Leyenda del Gran Inquisidor.

D. V. Grigorovich, que después se convertiría en novelista, fue compañero de estudios de Dostoievski en la Academia de Ingenieros Militares. Recuerda que le impresionó no solo el profundo conocimiento que Dostoievski tenía de las obras de Pushkin, sino también el hecho de que solo él, entre todos los demás estudiantes, se tomara a pecho la muerte de Pushkin. Está claro que Dostoievski vivía emocionalmente en un mundo muy diferente. La vida de Dostoievski es diferente a la de la mayoría de sus compañeros, cuyas cabezas estaban llenas de preocupaciones más inmediatas y prácticas. A la edad de dieciséis años, es el destino desastroso de su ídolo literario, así como todo lo que la muerte prematura de Pushkin implicó para la cultura rusa, lo que movió los sentimientos más profundos de Dostoievski. Y si queremos entenderlo bien, debemos tener en cuenta esta capacidad precoz que tenía de verter toda la intensidad de sus emociones privadas en lo que era, esencialmente, un asunto de interés cultural y nacional.

[1] Alexánder Herzen, *My Past and Thoughts*, trad. Constance Garnett, rev. Humphrey Higgens, 4 vols., Nueva York, 1968, 1, p. 42.
[2] *Ibid.*, 2, p. 412.
[3] *Ibid.*, 2, p. 42.
[4] *DW* (1873, n.º 50), p. 152.
[5] Miller, *Biografiya*, pp. 5-6.
[6] *DVS*, 1, p. 75.
[7] *Ibid*.
[8] A. P. Stanley, *Lectures on the History of the Eastern Church*, Londres, 1924, p. 303.
[9] *DW* (1873, n.º 50), p. 152.
[10] Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, París, s.f., p. 276.
[11] Stanley, *Lectures*, p. 279.
[12] *Ibid*., p. 319.
[13] A. M. Dostoievski, *Vospominaniya*, Leningrado, 1930, pp. 48-49.
[14] *DW* (julio-agosto de 1877), p. 803.
[15] Véase George P. Fedotov, *The Russian Religious Mind*, Nueva York, 1960, cap. 4. 4.
[16] A. Leroy-Beaulieu, *The Empire of the Tsars and the Russians*, 3 vols., Nueva York, 1902, 3, p. 48.
[17] *DVS*, 1, pp. 42-43.
[18] *DW* (abril de 1876), pp. 284-285.
[19] *DVS*, 1, p. 61.
[20] *Ibid*.

[21] V. S. Nechaeva, *V seme i usadbe Dostoevskikh*, Moscú, 1939, pp. 117-118; 2 de febrero de 1838.

[22] *Ibid*., p. 73; 29 de junio de 1832.

[23] *Ibid*., p. 107; 2 de junio de 1835.

[24] *Pis'ma*, 3, p. 177; 10/22 de junio de 1875.

[25] En esta entrevista, Kant también expone ese empeño humano hacia un ideal que Dostoievski defendería enérgicamente contra la tendencia determinista y materialista de su tiempo: «La actividad es el destino del hombre, que nunca puede estar completamente satisfecho con lo que tiene, sino que siempre se esfuerza por obtener algo más. La muerte nos sorprende en el camino hacia algo que todavía deseamos. Dale a un hombre todo lo que desea y, sin embargo, en ese mismo momento sentirá que ese todo no lo es. Al no ver el objetivo o el propósito de nuestro esfuerzo en esta vida, suponemos que hay un futuro en el que el nudo debe desatarse». N. M. Karamzín, *Letters of a Russian Traveller, 1789-1790*, traducidas y compendiadas por Florence Jonas, Nueva York, 1957, pp. 40-41.

[26] Marc Raeff, *Origins of the Russian Intelligentsia*, Nueva York, 1966, p. 142.

[27] *Pis'ma*, 4, p. 196; 18 de agosto de 1880.

[28] Para un útil resumen del material, véase Edmund K. Kostka, *Schiller in Russian Literature*, Filadelfia, 1965; el capítulo 7 está dedicado a Dostoievski. Véase también D. Chizhevsky, "Schiller v Rossii", *Novy Zhurnal* 45 (1956), pp. 109-135, y el animado estudio del germanista soviético N. Vilmont, "Dostoievski i Schiller", en su *Velikie sputniki* (Moscú, 1966), pp. 7-316.

[29] *DW* (junio de 1876), p. 343.

[30] *Pis'ma*, 4, p. 196; 18 de agosto de 1880.

[31] Leonid Grossman, *Biblioteka Dostoevskogo,* Odessa, 1919, p. 70; para conocer más detalles, véase A. L. Bem, *U istokov tvorchestva Dostoevskogo,* Praga, 1936, pp. 37-123. Hay otro buen análisis en D. D. Blagoy, "Dostoievski i Pushkin", en *Dostoievski-khudoznik i myslitel',* Moscú, 1972, pp. 344-426.

4.
LA ACADEMIA DE INGENIEROS MILITARES

La muerte de María Fiódorovna rompió el hilo emocional más fuerte que ataba al joven Dostoievski a Moscú; pero el conflicto interno entre su deseo de marcharse y lo sombrío de la perspectiva que le esperaba puede explicar la misteriosa enfermedad que le sobrevino justo antes de su partida hacia la Academia de Ingenieros Militares. Sin causa aparente, perdió la voz y parecía haber contraído alguna dolencia de garganta o de pecho cuyo diagnóstico era incierto. El inminente viaje a San Petersburgo tuvo que ser pospuesto hasta que finalmente se aconsejó al Dr. Dostoievski que emprendiera el viaje y confiara en sus efectos revitalizantes. Andréi comenta que la voz de su hermano, después de ese tiempo, siempre conservó un curioso carraspeo que nunca parecía normal del todo.

El consejo fue acertado, y la enfermedad de Fiódor pasó a mejor vida una vez que dejaron atrás las puertas de Moscú. Y no es de extrañar; ¿qué joven ruso no habría sentido una oleada de fuerza y emoción ante la perspectiva de ir por primera vez a San Petersburgo? Para todos los jóvenes rusos, el viaje era del pasado al presente, de la ciudad de los monasterios y las procesiones religiosas a la de los severos edificios gubernamentales y los monstruosos desfiles militares, el viaje al lugar donde Pedro el Grande había abierto «una ventana a Europa». También fue, para Mijaíl y Fiódor, el viaje de la infancia a la madurez, el fin del mundo familiar protegido que habían conocido y el comienzo de las inseguridades propias de la independencia.

Años más tarde, Dostoievski escribió sobre este viaje en el *Diario de un escritor*, evocando el estado de ánimo en el que ambos muchachos abordaron esa nueva etapa de sus vidas. Los hermanos tenían sus cabezas a rebosar de las matemáticas necesarias para su examen de ingreso en la academia, pero ambos albergaban secretamente ambiciones literarias. «Solo soñábamos con la poesía y los poetas. Mi hermano escribía versos, por lo menos tres poemas al día, incluso en el camino, y yo me pasaba todo el tiempo componiendo en mi cabeza una novela de la vida veneciana»[1]. Los dos jóvenes planearon visitar el lugar del duelo en el que Pushkin había sido asesinado cuatro meses antes y luego «ver la habitación en la que su alma expiró»[2]. Ambos estaban poseídos por un estado de ánimo de vago anhelo y expectación al que el Dostoievski maduro da un significado tanto moral como

cultural. «Mi hermano y yo anhelábamos entonces una nueva vida, soñábamos con algo enorme, con todo lo "bello y sublime"; estas palabras tan conmovedoras conservaban todavía toda su frescura, y las pronunciábamos sin ironía»[3].

3. Un mensajero del gobierno en una misión.

Es en el contexto de este elevado idealismo moral, tan característico de la cultura rusa de la década de 1830, donde hay que calibrar la conmoción de lo que ocurrió entonces. En una estación de correos de la carretera, los Dostoievski vieron la llegada relámpago de un mensajero del gobierno que llevaba el imponente uniforme completo de la época, coronado por los penachos blancos, amarillos y verdes de un sombrero de tres picos que ondeaban al viento. El mensajero, un hombre poderoso y con la cara roja, se apresuró a entrar en la estación para beber un vaso de vodka, salió de nuevo rápidamente y saltó a una nueva troika. Nada más instalarse, se puso en pie y comenzó a golpear con el puño al conductor, un joven campesino, en la nuca. Los caballos rebrincaron cuando el conductor los azotó frenéticamente, y la troika desapareció de la vista con el puño del mensajero moviéndose mecánicamente hacia arriba y hacia abajo en un ritmo implacable mientras el látigo subía y bajaba en un tempo correspondiente[4]. Al final de este relato, Dostoievski imagina al joven campesino, al regresar a su pueblo, golpeando a su mujer para vengar su propia humillación. «Esta imagen enfermiza», dice, «permaneció en mi memoria toda la vida»[5].

Estas palabras aparecieron en 1876, y en sus *Cuadernos sobre Crimen y castigo* anota: «Mi primer insulto personal, el caballo, el mensajero»[6], confirmando así la primacía de la experiencia para Dostoievski y el papel formativo que le asigna en su propio desarrollo. El mensajero se convirtió en un símbolo del gobierno brutal y opresivo al que servía, un gobierno cuya dominación sobre un campesinado esclavizado por la fuerza desnuda concitaba toda la violencia y la dureza de la vida campesina. «Nunca pude olvidar al mensajero, y me sentí inclinado durante mucho tiempo a explicar buena parte de lo que era vergonzoso y cruel en el pueblo ruso de una manera obviamente demasiado unilateral»[7]. Con estas frases cautelosas, Dostoievski revela los motivos de su radicalismo de la década de 1840, cuando nada le obsesionaba más apasionadamente que la cuestión de la servidumbre. «Esta pequeña escena se me apareció, por así decirlo, como un emblema, como algo que demuestra muy

gráficamente el vínculo entre causa y efecto. Aquí cada golpe asestado al animal salía de cada golpe asestado al hombre. A finales de la década de 1840, en la época de mis más desenfrenados y fervorosos sueños, se me ocurrió de repente que, si alguna vez fundaba una sociedad filantrópica [es decir, radical o socialista], grabaría sin falta esta troika del mensajero en el sello de la sociedad como su emblema y signo»[8]. Dostoievski está diciendo a sus lectores que, en su juventud, había explicado los vicios del campesinado únicamente en términos sociopolíticos, únicamente como resultado del puño cerrado que se estrellaba contra su nuca. Estaba convencido de que estos vicios desaparecerían en cuanto el puño se hubiera detenido.

Parece seguro que el joven de dieciséis años nunca había observado una brutalidad tan despiadada, sistemática y metódica ejercida sobre una víctima perfectamente inocente. La naturaleza «oficial» de la inhumanidad en este caso iluminó quizás en un instante la presunta fuente social del mal. Y una vez más, observamos la capacidad de su sensibilidad para conmoverse en sus niveles más profundos por un asunto público y social en el que no estaba en absoluto personalmente implicado.

Los clichés críticos persisten en considerar el Romanticismo de principios del siglo XIX como un movimiento solipsista e introspectivo que daba la espalda a los turbios problemas sociopolíticos de la «vida real». El gobierno de la época tenía una opinión muy diferente, como ha señalado Benedetto Croce. «El sufrimiento del mundo, el misterio del universo, el impulso hacia lo sublime en el amor y el heroísmo, el dolor y el desesperado anhelo de una beatitud soñada, pero inalcanzable, las visitas a los cementerios a lo Hamlet, la palidez romántica, las barbas románticas y los cortes de pelo románticos: todo esto y cosas similares daban cuenta de que existían espíritus inquietos. Se esperaba y se temía que se unieran a sectas conspiradoras y se alzasen en armas en cuanto tuvieran la oportunidad»[9]. El joven Dostoievski era indudablemente un romántico, pero las impresiones que recogía de la literatura reforzaban y fortalecían las que le ofrecía la vida. Dostoievski no se habría sentido tan superado por la paliza del cochero campesino si no hubiera leído a Karamzín y Pushkin y no hubiera hecho suyo el ideal moral de Schiller de «lo bello y lo sublime».

Este impactante episodio con el cochero fue la introducción de Dostoievski a San Petersburgo y a todo el sórdido envés de la resplandeciente fachada del gobierno a cuyo servicio estaba a punto de entrar. De hecho, su primer contacto con la oficialidad le puso cara a cara con la corrupción oculta que corría por todas las instituciones de la sociedad rusa. Al llegar a San Petersburgo, el Dr. Dostoievski depositó a sus hijos en una escuela preparatoria, donde los chicos estudiaban para su examen de ingreso en la academia. Sin embargo, ni siquiera este importante paso les garantizó el éxito. A Mijaíl se le denegó el ingreso por «mala salud»; Fiódor, a pesar de aprobar brillantemente su examen, no consiguió una de las plazas vacantes para ingresar sin pagar la cuota de admisión. Esto se les había prometido al realizar el Dr. Dostoievski la solicitud para sus hijos, pero resultó que tales plazas estaban reservadas para los estudiantes que podían hacer «regalos» a los examinadores. «¡Qué podredumbre!», escribe Dostoievski indignado a su padre. «Nosotros, que luchamos hasta el último rublo, tenemos que pagar, mientras que otros —los hijos de padres ricos— son aceptados sin pagar»[10]. Por suerte, los Kumanin acudieron al rescate aportando la cantidad requerida. Finalmente, Mijaíl fue admitido en otra escuela de ingenieros del ejército y trasladado a las provincias del Báltico.

Desde un punto de vista puramente mundano, el Dr. Dostoievski había elegido bien para sus hijos. La Academia de Ingenieros Militares —ubicada en el imponente palacio Mijailovsky— estaba considerada como el mejor establecimiento de su clase en la Rusia de la

década de 1830, y las plazas en ella estaban especialmente solicitadas porque gozaba del patrocinio de Nicolás I. Pero la vida de Dostoievski en la academia fue una larga tortura, y siempre recordó la decisión de enviarlo allí como un lamentable error. El error consistió no solo en pasar por alto sus verdaderas inclinaciones, sino también en colocarlo en un entorno dominado por la violencia física, la dureza militar y la disciplina férrea, en lugar de la relajada camaradería democrática que Herzen describe como reinante entre sus compañeros de la Universidad de Moscú durante los mismos años. «¡Qué ejemplos vi ante mí!», recuerda Dostoievski veinte años después. «Vi a niños de trece años que llevaban haciendo cuentas toda su vida: ¡dónde podían alcanzar qué rango, qué es más rentable, cómo hacer caja (yo estaba en Ingenieros), y cuál era el camino más rápido para conseguir un mando cómodo e independiente!»[11].

Para el joven moscovita, cuya cabeza estaba llena de pensamientos sobre «lo bello y lo sublime», la mediocridad moral de sus camaradas fue una desilusión muy dolorosa. Y si el incidente del mensajero del gobierno le había indignado, es fácil imaginar su horror al enfrentarse al salvajismo de las clases altas hacia todos aquellos ante los que se encontraban en una posición de autoridad. Las memorias de D. V. Grigorovich dan una imagen mordaz de este rasgo de la vida en la academia, e incluso a la distancia de sesenta años, tales recuerdos le trajeron «una sensación dolorosa»[12]. El tormento despiadado de los alumnos de clase baja era uno de los privilegios de los que disfrutaban los estudiantes mayores. Las autoridades cerraban los ojos ante este cruel deporte mientras se mantuviera la disciplina externa, y cualquier protesta o resistencia podía provocar una paliza masiva que a menudo llevaba al infractor al hospital.

4. La Academia de Ingenieros Militares.

Al encontrarse en este medio, la primera reacción de Dostoievski fue sentirse un completo extraño y un paria. Utilizando el lenguaje de la literatura romántica que entonces estaba absorbiendo, la escribe a Mijaíl solo seis meses después de su ingreso: «La atmósfera del alma se compone de la unión del cielo y de la tierra; qué niño antinatural es el hombre; la ley de la naturaleza espiritual está rota […]. Me parece que el mundo ha adquirido un sentido negativo, y que de una espiritualidad elevada y refinada allí ha surgido una sátira»[13]. Dostoievski ya empezaba a pensar en la vida humana como una eterna lucha entre lo material

y lo espiritual en la naturaleza del hombre; y siempre seguiría considerando el mundo como un «purgatorio», cuyas pruebas y tribulaciones sirven al propósito supremo de la purificación moral.

Un compañero de estudios más joven con el que Dostoievski entabló amistad, y que más tarde se convirtió en un notable artista, ofrece esta imagen de Fiódor: «El uniforme le quedaba mal, y su mochila, su chacó, su rifle; todo aquello parecía una especie de pesados grilletes que se veía obligado a llevar temporalmente»[14]. Grigorovich nos dice que Dostoievski «ya entonces mostraba rasgos de insociabilidad, se mantenía a un lado, no participaba en las diversiones, se sentaba y se enterraba en los libros, y buscaba un lugar para estar solo»[15]. A. I. Savelyev, un joven oficial que entonces estaba de servicio en la academia, apunta que «era muy religioso y cumplía con celo todas las obligaciones de la fe cristiana ortodoxa. Se le podía ver con la Biblia, *Die Stunden der Andacht* de Zschokke [una famosa colección de ensayos devocionales que hacía mucho énfasis en la necesidad de dar al amor cristiano una aplicación social], etcétera. Tras las charlas sobre religión del padre Poluektov, Fiódor conversaba con él durante un largo rato. Todo esto impresionó tanto a sus camaradas que le apodaron "el monje Focio"»[16]. No se contentó solo con albergar las ideas socialcristianas en su interior, sino que intentó valientemente ponerlas en práctica oponiéndose a algunos de los abusos de la vida académica.

Savelyev recuerda que Dostoievski y su amigo Iván Berezhetski se distinguían del conjunto de estudiantes por su «compasión por los pobres, los débiles y los desprotegidos». «Empleaban todos los medios para detener esta violencia corriente, e igualmente trataban de proteger a los vigilantes y a todos los que cuidaban de los servicios de la escuela»[17]. El maltrato físico a los profesores de lenguas extranjeras, especialmente a los alemanes, era otro de los deportes favoritos en la academia, contra el que también luchó Dostoievski, aunque no siempre con éxito. Era el director del periódico estudiantil litografiado, lo que le suponía cierta autoridad y aceptación pública. Y, aunque tenía fama de solitario, contaba con un pequeño círculo de amigos afines, algunos de los cuales estaban destinados a desempeñar un papel importante en su vida. Con Grigorovich compartía un apasionado interés por la literatura y las artes; con A. N. Beketov, que se convertiría en el centro de un círculo «progresista» en la década de 1840, una profunda preocupación social y una pasión moral; Berezhetski, que desaparece de la vista excepto por este breve momento de su amistad con Dostoievski, puede haberle atraído por su mezcla de humanitarismo, pretensión intelectual y elegancia altiva. Es Berezhetski quien se menciona en todas las memorias como el amigo más cercano de Dostoievski en la academia. Savelyev los retrata paseando por las amplias salas del palacio y hablando de poesía contemporánea (Zhukovski, Pushkin, Viazemski) mientras el resto del alumnado estaba en la clase de baile habitual de los martes por la tarde o practicando deportes al aire libre. Otro memorialista los describe discutiendo en voz alta sobre Schiller, con Dostoievski corriendo detrás de Berezhetski en los pasillos para decir la última palabra.

Escribiendo a Mijaíl a principios de 1840, Fiódor dice que, en el año anterior, había tenido un amigo por el que había sentido «el amor de un hermano»; «tuve un compañero a mi lado, la única criatura que amé de esa manera». Solo podía tratarse de Berezhetski, con quien comulgaba con las obras de Schiller. «Me aprendí a Schiller de memoria, lo hablé, lo soñé. Leyendo a Schiller *con él*, encontré *en él* al noble y fogoso don Carlos y al marqués Posa y Mortimer. ¡Aquella amistad me trajo tantas penas y alegrías! […] El nombre de Schiller se ha convertido para mí en algo cercano y querido, una especie de sonido mágico que evoca muchos ensueños; son amargos, hermano»[18]. La temperatura de la amistad masculina en la

Rusia de principios del siglo XIX era extremadamente alta, y en la década de 1830 era bastante común que se diese un apasionado apego masculino bajo la mágica égida de Schiller[19]. Lo que representaba, en este caso, puede deducirse de los nombres de los personajes schillerianos que Dostoievski creía ver encarnados en su amigo: todos son jóvenes inspirados por un elevado idealismo, por el amor o por la amistad para servir a las grandes causas sociales de la libertad y la justicia.

No sabemos por qué el recuerdo de su amistad con Berezhetski debía ser «amargo» para Dostoievski; alguna desavenencia se había producido. Aquí las elucubraciones del protagonista de *Apuntes del subsuelo* pueden ayudarnos a entenderlo. «Una vez, en efecto, tuve un amigo. Pero yo era ya un tirano de corazón; quería ejercer sobre él un dominio sin límites [...]. Le exigí una ruptura despectiva y completa con los suyos […]. Pero cuando se dedicó a mí por completo empecé a odiar como si todo lo que necesitase fuese vencerle, subyugarlo y nada más». Este pasaje puede representar el juicio maduro de Dostoievski sobre la perversidad de su propio carácter, perversidad que pronto tendremos ocasión de ver en acción. Las dificultades de la posición de Dostoievski en la academia le llevaron, sin duda, a imponer unas exigencias tan grandes a la simpatía y la paciencia de su amigo que finalmente se hicieron intolerables. Tal vez se pueda fechar el comienzo de la actitud crítica de Dostoievski hacia el «Schillerismo» como modo de comportamiento a partir de tal experiencia.

El acontecimiento más importante en la vida de Dostoievski durante sus años en la academia fue la muerte (o el asesinato) de su padre. En el momento del presunto asesinato, Dostoievski llevaba dos años sin ver a su padre. Tras depositar a sus hijos en San Petersburgo, el Dr. Dostoievski regresó a Moscú y no volvió a verlos. Por motivos de salud (en su solicitud de jubilación se queja de ataques reumáticos y de que le falla la vista), renunció a su puesto y se fue a vivir a Darovoe. Privado del apoyo de María Fiódorovna, y de sus uno o dos amigos del personal del hospital, se desmoronó moralmente en la soledad del campo. Aliona Frolovna, que continuaba en su puesto de ama de llaves, le oía mantener largas conversaciones con su difunta esposa como si ella estuviera presente, y fue entonces cuando empezó a beber en exceso. Una de las dos jóvenes aldeanas que habían servido a los Dostoievski como criadas en Moscú se convirtió en su amante y le dio un hijo ilegítimo en 1838. Es muy poco probable que Fiódor supiera lo que le ocurría a su padre en aquella época; no es posible imaginar de dónde habría obtenido la información.

Freud, en su célebre artículo “Dostoievski y el parricidio”, realizó una elaborada construcción sobre la presunta reacción de Dostoievski a la noticia del asesinato, que, según la teoría psicoanalítica, cumplía con los impulsos parricidas que había estado albergando a causa de la rivalidad edípica, impulsos que había reprimido todo el tiempo. Abrumado por la culpa al conocer la noticia, que objetivaba sus deseos más secretos e inconfesables, se castigó a sí mismo mediante su primer ataque epiléptico verdadero. De hecho, no disponemos de ninguna fuente que demuestre que Dostoievski sufrió epilepsia en su vida posterior. Los «hechos» que Freud aduce pueden demostrarse extremadamente dudosos en el mejor de los casos, y en el peor, pueden ser simplemente erróneos; la historia del caso que Freud construyó en el esfuerzo por «explicarlo» en términos psicoanalíticos es puramente ficticia[20]. Hay, como veremos, buenas razones para aceptar el *aperçu* de Freud de que Dostoievski se sintió implicado en el asesinato y asumió emocionalmente una gran parte de la culpa, pero estas razones son muy distintas a las que alega Freud.

Los problemas para impulsar las carreras futuras de sus dos hijos eran una fuente constante de ansiedad para el Dr. Dostoievski. Nada parecía salir como había sido planeado, y

los gastos imprevistos aumentaban constantemente. En la correspondencia se discute mucho sobre los trescientos rublos que el doctor Dostoievski había pagado, además de la cuota ordinaria de la escuela preparatoria, para que sus hijos pudieran recibir instrucción suplementaria en artillería y fortificaciones, solo para enterarse finalmente de que «los trescientos rublos no eran en absoluto necesarios para [Kostomarov]»[21]. La noticia del rechazo de Mijaíl por parte de la academia fue un gran golpe, y también lo fue el hecho de que Fiódor no obtuviese la admisión gratuita. Las cartas del Dr. Dostoievski están llenas de preocupación y temor; pero, aunque sus propios recursos financieros se estaban agotando al máximo, trató de satisfacer las demandas de sus hijos. Una carta escrita por ambos, en diciembre de 1837, le agradece la recepción de setenta rublos, que, según ellos, son más que suficientes para satisfacer sus necesidades. «Hemos recibido su carta, y junto con ella setenta rublos, dinero empapado en el sudor del trabajo y de sus propias privaciones. ¡Qué precioso hace que sea para nosotros ahora! Se lo agradecemos, se lo agradecemos desde el fondo de nuestro corazón, que es plenamente consciente de todo lo que hace por nosotros»[22]. Este es el estilo un tanto exaltado —una imitación del tono de las cartas de sus padres— con el que tanto Mijaíl como Fiódor escriben a su padre. Pero ambos eran conscientes de que sus sentimientos estaban plenamente justificados por la situación objetiva.

Las penas del Dr. Dostoievski no terminaron ni siquiera después de que sus hijos se instalaran en sus respectivos puestos. Fiódor, por razones que aún permanecen oscuras, no fue promovido durante su primer año de estudio, y al recibir la carta que anunciaba la infeliz noticia, el Dr. Dostoievski sufrió una apoplejía parcial. Dostoievski explicó el contratiempo, en cartas dirigidas tanto a su padre como a Mijaíl, como resultado de la enemistad de algunos profesores, y enumera sus notas del curso, que son excelentes, como prueba de la injusticia. Sin embargo, no menciona su nota en el curso de instrucción militar, que era abismalmente baja y puede haber sido la verdadera causa de su fracaso. Como sabía que en la academia reinaba el favoritismo, es muy posible que creyera que sus deficiencias en el ejercicio no habrían sido suficientes para anular el resto de su trabajo. Sea cual sea la explicación de su fracaso, no cabe duda de que todo el asunto dejó a Dostoievski con muy mala conciencia en lo que respecta a su padre. Y cuando le dice a Mijaíl que «no me arrepentiría de nada si las lágrimas de nuestro pobre padre no me quemaran el alma»[23], al menos la última parte de esta afirmación puede tomarse al pie de la letra.

Es muy probable que Dostoievski también se sintiera turbado por las reiteradas exigencias que hizo a su padre para que le diera dinero extra. Todas estas peticiones se formulaban en términos de necesidad, pero su verdadero origen era el deseo de Dostoievski de no dar una imagen demasiado lamentable entre sus compañeros más acomodados. Puede que Dostoievski despreciara a la mayoría de sus compañeros, pero no podía soportar la idea de ser considerado por ellos tanto personal como socialmente inferior, y la lucha por mantener su estatus social y su autoestima es ingenuamente evidente en sus cartas. En la primavera de 1839 le escribe a su padre pidiéndole dinero para poder comprar un par de botas más además de las que le habían dado, pedir su propio té además de la ración normal y adquirir un casillero para sus libros. Para justificar esta petición, le explica a su padre que no hace más que ajustarse a las «reglas» de su sociedad actual. «¿Por qué ser una excepción?», pregunta, revelando su propio dilema. «Esas excepciones se exponen a veces a las más horribles incomodidades»[24].

Las «reglas» de las que habla, sin embargo, fueron impuestas por la necesidad de mantener cierta posición social a los ojos de sus camaradas. Así lo confirman las memorias del conde Piotr Semiónov (que llegó a ser un notable explorador y científico natural). Resulta

que Semiónov compartió el mismo vivac en Peterhof con Dostoievski. «Viví en el mismo campamento con él, en las mismas tiendas de lino […] y me las arreglé sin mi propio té (recibíamos un poco por la mañana y por la noche), sin más botas de las que me daban y sin un baúl para mis libros, aunque leía tanto como F. M. Dostoievski. En consecuencia, todo esto no era una necesidad real, sino simplemente el deseo de no ser diferente de otros camaradas que tenían su propio té, botas y baúl»[25].

Por lo que se puede juzgar, Dostoievski nunca escribió a su casa pidiendo fondos sin recibir la suma solicitada. En marzo de 1839, escribió que tenía una deuda de cincuenta rublos (sin explicar por qué ni para qué), y pidió diez rublos más para pagar los gastos del campamento. En respuesta, le enviaron recibos que podían ser cambiados por noventa y cuatro rublos. Dos meses más tarde, hizo una nueva petición, que dio lugar a una respuesta en la que el Dr. Dostoievski pinta un cuadro sombrío de la situación en Darovoe, un cuadro que concuerda con los hechos conocidos. Le recuerda a su hijo que, en los últimos años, las cosechas han sido escasas y predice que este año se producirá la ruina total. Incluso el año anterior, dice, las cosas fueron tan mal que los techos de paja de las cabañas de los campesinos se utilizaron como forraje; «pero eso no fue nada comparado con la angustia actual. Desde el comienzo de la primavera no hay ni una gota de agua, ni siquiera rocío. El calor y los terribles vientos lo han arruinado todo. Lo que amenaza no es solo la ruina, sino la inanición total. Después de esto, ¿puedes seguir refunfuñando a tu padre por no enviarte dinero?»[26]. De todos modos, la cantidad que Dostoievski había pedido fue enviada con la advertencia de utilizarla con moderación. La carta fue escrita el 27 de mayo de 1839; el doctor Dostoievski murió en algún momento a principios de junio, quizás una o dos semanas después. Su desesperado comunicado a su hijo fue, literalmente, su último testamento, y Dostoievski debió recibirlo casi simultáneamente a la noticia de la muerte de su padre.

No es necesario indagar aquí en las versiones contradictorias que se han dado del presunto asesinato. Si se trató de un arrebato espontáneo de ira o si fue cuidadosamente concertado de antemano, si la causa fue la insoportable exactitud y severidad del Dr. Dostoievski, que hizo pagar muy caro a los desventurados campesinos su propio dolor y desolación, o si su destino fue sellado por la notable intranquilidad de los campesinos en esa región durante 1839 a causa de la ardiente sequía, ninguna de estas preguntas puede ser contestada de manera concluyente. Al parecer, la muerte se produjo por asfixia, y no se apreciaban en el cuerpo marcas de violencia. Se dice que el Dr. Dostoievski murió de un ataque apopléjico, y aunque se rumoreó un asesinato en todo el distrito, la familia decidió dejar el asunto en paz. Los Kumanin no sentían un gran amor por el irascible doctor; el asesinato habría sido casi imposible de probar y, aunque se hubiera demostrado, habría supuesto el exilio de casi todos los siervos varones y la destrucción efectiva del patrimonio de los hijos. Andréi Dostoievski conjetura que a sus dos hermanos mayores les dijeron casi desde el principio que su padre había sido asesinado[27].

Por todo ello, se puede suponer que Dostoievski se sintió abrumado por un *shock* de culpa y remordimiento al enterarse de la muerte de su padre y conocer su causa. Puede que el malestar que había sentido durante todo este periodo —un malestar causado tanto por su fracaso en la promoción como por la conciencia de que estaba abusando de los escasos recursos de su padre para apaciguar sus ansias de estatus social— estallase de repente en un frenesí de autoacusación. Si su padre había maltratado a los campesinos de forma abominable, ¿no era él el culpable? ¿No fue para satisfacer sus «necesidades» puramente fantasiosas por lo que su padre había llegado a su horrible final?

Si asumimos que la agitación de la psique de Dostoievski puede describirse en algunos de

estos términos, entonces podemos acercarnos a proporcionar una explicación *específica* del comportamiento de Dostoievski en la década de 1840 y del carácter de su obra. Nada habría sido más natural para él que tratar de aliviar su culpa proyectándola externamente en términos sociales, asumiendo la particular forma humanitaria de unirse a una conspiración para difundir la propaganda contra la servidumbre. El humanitario sensible ya se había escandalizado por la paliza a un cochero campesino; ¿cuánto más se habría sentido abrumado por las escenas de Darovoe que su torturada imaginación le proporcionaba, escenas de las que no podía evitar asumir parte de la responsabilidad? Así es como su sentimiento de culpa se transformó en el odio ardiente a la servidumbre. Solamente a través de la destrucción del monstruoso sistema podría mitigar el trauma de su culpa, y fue a causa de ello que finalmente se embarcó en el empeño que lo llevó a Siberia.

En esta medida, y por estas razones mucho más evidentes, se puede aceptar la opinión de Freud de que Dostoievski asumió emocionalmente una carga de culpa parricida. Pero la aceptación por parte de Freud de la historia familiar según la cual la conmoción de la noticia provocó el primer ataque epiléptico de Dostoievski se contradice con las cartas del propio Dostoievski de 1854, en las que menciona por primera vez la enfermedad; y parece poco probable a la vista del resto de circunstancias. Ninguna de las personas que conocieron a Dostoievski en la academia y que dejaron sus memorias se refieren a tal ataque. Todos escribieron después de la muerte de Dostoievski, cuando la existencia de su epilepsia era ya de dominio público. Dostoievski vivía entonces en una casa común con un centenar de compañeros y estaba constantemente vigilado; un ataque epiléptico habría sido muy difícil de ocultar.

La única respuesta de Dostoievski a la muerte de su padre —una carta a Mijaíl a mediados de agosto de 1839— no menciona ninguna perturbación inusual al recibir la noticia. «¡Mi querido hermano! He derramado muchas lágrimas por la muerte de mi padre»; eso es todo lo que dice. Lo que más parece preocupar a Dostoievski es el destino de sus hermanos menores, no tanto desde el punto de vista práctico como moral; le resulta desagradable la idea de que sean educados por los Kumanin. De ahí que apruebe fervientemente el plan de Mijaíl —que nunca se puso en práctica— de retirarse a Darovoe después de convertirse en oficial y dedicarse a su crianza. «La organización armoniosa del alma en el seno de la propia familia, el desarrollo de todas las propensiones sobre los principios cristianos, el orgullo de las virtudes familiares, el temor al pecado y a la deshonra: este es el resultado de una educación de esa clase. Los huesos de nuestros padres dormirán tranquilos en la tierra húmeda»[28]. Este es, claramente, el tipo de crianza y educación que sintió que le habían dado, y que entonces idealizaba bajo el impacto de su pérdida. Hay un sentido total de identificación con su padre en tales palabras, que lleva al deseo de perpetuar los valores de la tradición familiar tal como Dostoievski los veía entonces.

Al mismo tiempo, la carta expresa una sensación de alivio, como si Dostoievski se hubiera quitado un peso de encima. Le dice a Mijaíl que ahora, más a menudo que en el pasado, es capaz de mirar con más calma todo lo que le rodea en la academia. Por primera vez habla abiertamente de su intención de abandonar el ejército. «Mi único objetivo es ser libre. Lo estoy sacrificando todo por eso. Pero a menudo, a menudo pienso, ¿qué me traerá la libertad? […] ¿Qué seré, solo en la multitud de los desconocidos?»[29]. A pesar de esos persistentes temores, Dostoievski expresa su confianza en sí mismo y en el futuro, y la firme convicción de que sus «sagradas esperanzas» se harán realidad algún día. Dostoievski nunca se había atrevido a desafiar abiertamente los deseos de su padre, un desafío que solo podría haber conducido a un desgarrador choque de voluntades. La muerte de su padre había

despejado este importante obstáculo emocional de su camino, y su sentimiento de culpa se vio también acompañado por uno de liberación.

Fue, tal vez, una oscura conciencia de algún sentimiento de este tipo lo que impulsó entonces a Dostoievski a comentar que su alma «ya no era accesible a sus antiguas oleadas tormentosas», y que era «como el corazón de un hombre que oculta un profundo enigma». Dice además que el objetivo de su vida será en adelante «estudiar "el sentido de la vida y del hombre"». Profesando una cualificada satisfacción por los progresos que ya ha hecho en esta empresa, añade la reveladora información de que la persigue ahondando en los «personajes de los escritores con los que paso la mejor parte de mi vida, libre y alegremente». «El hombre es un enigma», continúa, unas frases después. «Este enigma debe ser resuelto, y si uno se pasa la vida en ello, no vale decir que ha perdido el tiempo; me ocupo de este enigma porque deseo ser un hombre»[30]. No es casualidad que estas impresionantes palabras aparezcan en la única carta que comenta el asesinato de su padre. Porque ningún acontecimiento podría haberle hecho comprender tan íntima y crudamente el enigma de la vida humana: el enigma de la repentina irrupción de fuerzas irracionales, incontrolables y destructivas tanto en el mundo como en la psique humana; el enigma de las incalculables consecuencias morales incluso de una autoindulgencia tan venial como la que él mismo cometió contra su padre. Fue este enigma el que, de hecho, iba a pasar el resto de su vida tratando de resolver; y nadie puede acusarle de haber perdido el tiempo.

[1] *DW* (enero de 1876), p. 184.

[2] Ibid., p.185.

[3] Ibid., p.184.

[4] Incidentes de este tipo eran comunes en la época de Dostoievski. El marqués de Custine, en su obra *La Russie en 1839*, describe una escena similar. «Un poco más adelante vi a un mensajero a caballo, un *feldjaeger* o algún otro empleado infame del gobierno, bajar de su carruaje, correr hacia uno de los dos educados cocheros y golpearlo brutalmente con su látigo, con un palo, con sus puños». Citado en George F. Kennan, *The Marquis de Custine and His Russia in 1839,* Princeton, NJ, 1971, p. 28.

[5] *DW* (enero de 1876), p. 186.

[6] Fiódor Dostoievski, *The Notebooks for Crime and Punishment*, ed. y trad. Edward Wasiolek, Chicago, 1967, p. 64.

[7] *DW* (enero de 1876), p. 186.

[8] *Ibid*.

[9] Benedetto Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Bari, 1953, p. 55.

[10] *Pis'ma*, 4, p. 236; 4 de febrero de 1838.

[11] *Ibid*., 4, p. 267.
[12] *Ibid*., p. 235.
[13] *Ibid*., 1, p. 46; 9 de agosto de 1838.
[14] *DVS*, 1, p. 106.
[15] *Ibid*., p. 127.
[16] *Ibid*., p. 97.
[17] *Ibid*., p. 99.
[18] *Pis'ma*, 1, p. 57; 1 de enero de 1840.
[19] Solo a modo de ejemplo, las *Memorias de un joven* de Herzen (1840) describen su amistad con Nikolái Ogarev con exactamente el mismo latido de emoción. «Por alguna fuerza incomprensible gravitamos el uno hacia el otro; yo lo tenía por un hermano, un pariente cercano de mi alma, y él sentía lo mismo por mí […]. Estábamos enamorados *à la lettre*, y nos enamorábamos cada vez más cada día». Schiller era su ideal, y «nos apropiamos de los caracteres de todos sus héroes. La vida se abría ante nosotros de forma triunfal, majestuosa; juramos sinceramente sacrificar nuestras vidas por el bien de la humanidad», etcétera. En Alexánder Herzen, *My Past and Thoughts,* trad. Constance Garnett, rev. Humphrey Higgens, 4 vols., Nueva York, 1968, 4, p. 1823.
[20] Véase Joseph Frank, "Freud's Case History of Dostoievski", en *Dostoievski: The Seeds of Revolt, 1821-1849*, Princeton, NJ, 1976, pp. 379-392.
[21] *Pis'ma*, 1, p. 57; 1 de enero de 1840.
[22] *Ibid*., 4, p. 233; 3 de diciembre de 1837.
[23] *Ibid*., 1, p. 49; 31 de octubre de 1838.
[24] *Ibid*., p. 52; 10 de mayo de 1839.
[25] *DVS*, 1, p. 210.
[26] V. S. Nechaeva, *V seme i usadbe Dostoevskikh,* Moscú, 1939, p. 121.
[27] Según Andréi, una semana después de la muerte, con el Dr. Dostoievski ya enterrado, su suegra llegó para recoger a los niños más pequeños y ocuparse de los asuntos. Los vecinos —el comandante retirado Khotyaintsev y su esposa— le dijeron que la muerte no había sido natural, sino un asesinato, y le aconsejaron que dejase el asunto en paz para proteger los intereses de la familia. Esta fue la versión del final del Dr. Dostoievski que ella llevó a Moscú y que fue aceptada por la familia.

Un investigador reciente que inspeccionó los registros del distrito ha descubierto hechos aparentemente desconocidos para la familia. El rumor sobre un posible asesinato fue puesto en conocimiento de las autoridades por otro vecino, A. I. Leybrekht, quien, investigado por el tribunal provincial, reveló que el comandante Khotyaintsev le había pedido específicamente que alertase a las autoridades sobre la posibilidad de un asesinato. Jotyaintsev estaba implicado en un pleito contra los Dostoievski por la demarcación de tierras y era un terrateniente más rico, con quinientas almas a su servicio. Si algunos de los campesinos de los Dostoievski hubieran sido deportados a Siberia como asesinos, él podría haber adquirido la propiedad adyacente por unas monedas. Esto puede explicar por qué deseaba difundir el rumor del asesinato y, al mismo tiempo, parecer un amigo de la familia preocupado por sus intereses.

El cadáver del Dr. Dostoievski fue examinado por dos médicos independientes, y ambos coincidieron en que la causa de la muerte fue una apoplejía. La investigación se prolongó durante más de un año por parte de varios organismos judiciales provinciales. Varios campesinos considerados entre los asesinos fueron llamados para ser interrogados, pero no se descubrió ninguna prueba de violencia. Al parecer, los hijos supervivientes del Dr. Dostoievski no sabían nada de esta investigación, y la historia contada a su abuela por Jotyaintsev, que entraba en la tradición familiar, recibió crédito por parte del propio Dostoievski, con incalculables consecuencias para su equilibrio moral y emocional. *DVS* 1, pp. 89-90; G. Fedorov, "K biografii F. M. Dostoevskomu", *Literaturnaya Gazeta* 25 (18 de junio de 1975), p. 7.
[28] *Pis'ma*, 2, p. 549; 16 de agosto de 1839.
[29] *Ibid*., p. 550.
[30] *Ibid*.

5.
LOS DOS ROMANTICISMOS

Además de un alto nivel en matemáticas e ingeniería, la Academia de Ingenieros Militares también ofrecía una educación humanística a los futuros oficiales del ejército ruso. Al menos durante el primer o segundo año de sus estudios, Dostoievski asistió a clases de religión, historia, arquitectura civil, lengua y literatura rusa y francesa, y también a clases de alemán. La cátedra de literatura rusa la ocupaba V. T. Plaksin, que tenía al romanticismo como el arte del mundo moderno; daba clases sobre Pushkin y Lermontov, y sobre el poeta popular ruso Koltsov. De Plaksin Dostoievski no pudo adquirir mucho más en cuanto a ideas sobre la literatura que las doctrinas románticas alemanas. Sin embargo, su profesor de literatura francesa, Joseph Cournant, era otra cosa, y las cartas de Dostoievski pronto se llenaron de referencias no solo a Racine, Corneille y Pascal, sino también a escritores franceses del Renacimiento como Ronsard y Malherbe. Cournant incluyó la literatura contemporánea en su programa y presentó a sus alumnos a Balzac, Hugo, George Sand y Eugène Sue. En mayo de 1839, Dostoievski escribe a su padre explicando de forma bastante artera por qué es «absolutamente necesario» que se suscriba a una biblioteca circulante francesa. «Cuántas grandes obras de genio hay —genio matemático y militar— en la lengua francesa», le dice[1].

No obstante, los estudios de Dostoievski en la Academia constituyeron la menor parte de su educación humanística. La mayor parte la obtuvo en compañía de un joven, Iván Nikolaevich Shidlovski, al que los Dostoievski conocieron fortuitamente a su llegada a San Petersburgo. En 1873, Dostoievski le dijo a un escritor que venía a recoger material sobre él para un artículo biográfico: «Menciona a Shidlovski […] fue una persona muy importante para mí entonces, y merece que su nombre no se hunda en el olvido»[2]. Iván Shidlovski había llegado a Petersburgo para ocupar un puesto en el Ministerio de Finanzas; sin embargo, al igual que los hermanos Dostoievski, su corazón estaba en la literatura y no en el servicio al Estado. Alto y de aspecto llamativo, elocuente y locuaz, Shidlovski, de veintiún años, impresionaba a todos por la profundidad de su cultura y la pasión con que discutía sobre temas elevados. Naturalmente, él mismo escribía poesía, y pronto tuvo éxito no solo en la impresión, sino también en la entrada en los márgenes de la vida literaria de la capital. Poco después de su llegada, llamó a N. A. Polevói, el defensor del romanticismo francés, cuya

propia revista había sido cerrada en 1839 debido a lo que Pushkin llamaba sus tendencias «jacobinas» y que se había unido al personal de otra publicación. Es fácil imaginar el tremendo efecto que Shidlovski debió causar en el autor en ciernes, y la aureola que pronto le rodeó a los ojos del joven. Shidlovski fue la primera persona que se tomó en serio las aspiraciones literarias de Dostoievski y las alentó con el ejemplo y ofreciéndole preceptos y consejos.

Siempre que Dostoievski podía escaparse de la academia para tener un momento libre, lo pasaba con Shidlovski; y cuando su amigo se fue definitivamente de Petersburgo, lo más probable a finales de 1839, se sintió desconsolado. «A menudo me sentaba con él durante tardes enteras para hablar de Dios sabe qué», escribe a Mijaíl. «¡Oh, qué alma tan pura y cándida!»[3]. Hablaban de los grandes escritores que Dostoievski leía bajo la tutela de Shidlovski («hablábamos de Homero, Shakespeare, Schiller, Hoffmann»[4]), y fue en gran medida a través de sus ojos que Dostoievski comenzó a ver a los grandes héroes de la cultura romántica cuyos nombres lo llenaban de asombro.

Típico romántico ruso de la década de 1830, Shidlovski se sentía consumido, como todos ellos, por deseos inapelables que no podían ser satisfechos dentro de los límites de la vida terrenal. Sus pocos poemas existentes son expresiones de este malestar romántico, que le lleva a cuestionarse melancólicamente el sentido de la existencia humana. Nunca se da una respuesta a estas preguntas, pero Shidlovski se consuela con la creencia de que existe un Dios que a veces garantiza su presencia en la naturaleza y ofrece una esperanza de consuelo a los infelices seres humanos. Dostoievski fue un gran admirador de estos poemas. «Ah, pronto, pronto, leeré los nuevos poemas de Iván Nikolaevich», escribe a Mijaíl en el otoño de 1838. «¡Qué poesía! ¡Qué ideas tan inspiradas!»[5].

En una larga carta que Shidlovski escribió a Mijaíl en febrero de 1839, escribe con la misma libertad y despreocupación sobre su impulso de irse de juerga con Mijaíl y de sus flirteos con las esposas de los amigos que aspiran a ser inmortalizados en sus versos. Evidentemente, Shidlovski era uno de esos «inclasificables» personajes rusos que oscilan entre los más contradictorios impulsos morales, que Dostoievski retrató posteriormente con tanta frecuencia. No cabe duda de que su total ausencia de cualquier tipo de formalidad constituía una de las fuentes del magnetismo que ejercía sobre sus amigos más jóvenes. Pero la efervescencia de Shidlovski no le libró de sumirse en una grave crisis espiritual tras otra, provocada por su personalidad desgarrada y dividida.

Intentó, en un solo ejemplo, luchar contra la tentación del suicidio mediante un mayor fervor en la oración; y el día de Navidad, cuenta Mijaíl, se produjo el milagro: «Una especie de iluminación maravillosa brilló ante mis ojos; las lágrimas brotaron apasionadamente, y yo creí»[6]. «Debemos creer», escribe en otro pasaje, «que Dios es bueno, porque de lo contrario no es Dios; que la belleza del Universo es esta bondad visible y tangible […]. Este es el único signo verdadero del gran poeta, que es el hombre en su máxima expresión; embárrelo con suciedad, calúmnielo, oprímalo, tortúrelo, su alma, sin embargo, se mantendrá firme, fiel a sí misma, y el Ángel de la inspiración lo guiará con seguridad fuera de la mazmorra de la vida hacia el mundo de la inmortalidad […] el cuerpo es un recipiente de arcilla que tarde o temprano se hace añicos, y todos nuestros vicios pasados y nuestras virtudes ocasionales se desvanecen sin dejar rastro»[7]. Estas ideas que Dostoievski absorbía con avidez de labios de su maestro eran un buen ejemplo tanto del egoísmo romántico como del impulso de autonegación panteísta que había estimulado la influencia de Schelling y que estaba tan extendido en la década de 1830. En sus famosos *Ensueños literarios*, el joven crítico V. G. Belinski —que pronto se convertiría en la fuerza cultural más importante de su tiempo—

había escrito que la «felicidad infinita y suprema del hombre consiste en la disolución del *Yo* en el sentimiento de amor» por toda la creación de Dios[8].

El grado de asimilación por parte de Dostoievski de los valores de esta fase romántica de la cultura rusa puede juzgarse a partir de la carta que escribió a Mijaíl un año después. «No había más que mirar [a Shidlovski] para ver lo que era: ¡un mártir! Había adelgazado; sus mejillas estaban hundidas; sus ojos brillantes estaban secos y ardían; la belleza moral de su rostro se acentuaba a medida que la física declinaba. Sufría, sufría cruelmente. Dios mío, cómo amaba a la joven […]. Ella se había casado con otro. Sin este amor no habría sido este sacerdote de la poesía, puro, noble, desinteresado […]. Era un ser maravilloso, exaltado, el verdadero esbozo del hombre tal y como Shakespeare y Schiller lo han mostrado; pero justo entonces estaba a punto de caer en la oscura locura de los personajes byronianos»[9]. Esta última frase alude probablemente a la lucha de Shidlovski contra la tentación del suicidio.

El culto al héroe de Dostoievski es conmovedoramente ingenuo en su expresión, pero lo que vio en Shidlovski fue la encarnación viva del gran conflicto romántico entre el hombre y su destino que inflamaba su imaginación. Shidlovski le puso cara a cara con el hombre como «un ser maravilloso y exaltado», tal y como Dostoievski había aprendido a considerarlo en Shakespeare y Schiller; ningún estudio de los textos podría haber transmitido con tanta inmediatez vital las alturas y profundidades de la experiencia romántica. La nobleza suprema de una pasión desesperada (y desinteresada *porque* es desesperada), el valor espiritual del sufrimiento por un ideal inalcanzable, el papel del poeta como «sacerdote» abnegado de esta dispensación romántica, que proclama su fe y su amor a Dios en medio de sus aflicciones, todo esto lo aceptó entonces Dostoievski como el culmen de lo sublime.

M. H. Abrams ha agudizado nuestra conciencia de cómo los «conceptos y patrones característicos de la filosofía y la literatura románticas son una teología desplazada y reconstituida» y representan un retorno a los modos cristianos de sentir[10]. «Sobresale en la tendencia romántica, tras el racionalismo y el decoro de la Ilustración», escribe, «una reversión al dramatismo descarnado y a los misterios suprarracionales de la historia y las doctrinas cristianas, y a los conflictos violentos y los reveses abruptos de la vida interior cristiana; el romanticismo gira en torno a los extremos de la destrucción y la creación, el infierno y el cielo, el exilio y el reencuentro, la muerte y el renacimiento, el abatimiento y la alegría, el paraíso perdido y el paraíso recuperado»[11]. Los valores románticos que Dostoievski asimiló de Shidlovski eran pues una refundición, en términos de principios del siglo XIX, de las mismas agitaciones y cuestionamientos religiosos que le habían conmovido profundamente de joven en el libro de Job. Y aquí podemos localizar una razón aún más profunda, además de las ya mencionadas, para la importancia que Dostoievski atribuyó a Shidlovski en su vida: el papel principal de Shidlovski fue el de haber ayudado a Dostoievski a realizar la transición entre su fe infantil y sus sofisticados equivalentes modernos. No es de extrañar que Dostoievski estuviera por siempre agradecido al hombre que había realizado esta tarea crucial.

Así pues, Dostoievski no tuvo que sufrir ninguna agonizante reevaluación de sus antiguas creencias para adaptarse al nuevo mundo de la cultura romántica que estaba tan ansioso por asimilar. Tampoco hay que subestimar la futura influencia de la demostración viviente de Shidlovski de que el intenso compromiso religioso podía combinarse con una confesión franca de los tormentos de la duda; tras ello, la fe genuina para Dostoievski nunca se confundiría con una tranquila aceptación del dogma. Es cierto que Dostoievski pronto dejó atrás esta fase romántica, y más tarde parodió y satirizó a menudo varios tipos de egoísmo romántico. Pero la insatisfacción romántica con los límites de la vida terrenal y, en particular,

su valoración positiva del sufrimiento moral, siguió siendo una característica de su propia visión del mundo.

La cultura rusa de mediados de la década de 1830 —durante el periodo de la adolescencia más receptiva de Dostoievski— se encontraba en un periodo de transición entre la influencia predominante de la literatura romántica alemana y la filosofía idealista, por un lado, y por otro los albores de un giro hacia el Romanticismo social francés (que incluía una buena parte de lo que llegó a llamarse Realismo social o, en Rusia, naturalismo). La generación de la década de 1820 había crecido en una época de gran agitación política y se interesaba mucho por los asuntos sociales y políticos. Como todo lector de *Eugenio Oneguin* recordará, el dandi de San Petersburgo de la época consideraba el conocimiento de las doctrinas de Adam Smith una parte indispensable de su guardarropa intelectual[12]. Sin embargo, la conmoción que supuso para la sociedad rusa el levantamiento decembrista y su severa represión posterior hizo que los pensamientos de la siguiente generación se orientasen por otros cauces. Las semillas de la influencia romántica alemana ya estaban bien plantadas antes de 1825, y florecieron lujosamente en el severo clima de invernadero no político fomentado por Nicolás I.

En consecuencia, la preocupación por los asuntos prácticos del ser humano y de la sociedad era ahora rechazada con desprecio, por considerarla indigna de la verdadera dignidad del espíritu humano. Solo esforzándose por descifrar los secretos del Absoluto podía el hombre permanecer fiel a la elevada vocación que le revelaba su propia autoconciencia. El arte y la metafísica idealista sustituyeron a todos los demás ámbitos de la vida como centro de interés cultural. Solo una publicación —*El Telégrafo de Moscú* de Polevói— se opuso a esta corriente y se esforzó, sobre todo después de la Revolución francesa de 1830, por defender la fuerte orientación social y socialista de gran parte de la nueva literatura francesa. Pero la propia obra de Polevói como novelista revela la amalgama híbrida de influencias tan típica de mediados de la década de 1830: su énfasis principal está en la eterna disyuntiva entre los sueños de la imaginación y los límites de lo real. Dostoievski alcanzó la madurez intelectual a mediados de la década de 1830 y se vio profundamente afectado por la dispar mezcla de tendencias culturales que prevalecía en esos años.

El retrato que Dostoievski hace de Shidlovski es solo uno de los numerosos pasajes de sus cartas en los que podemos observar cómo se esfuerza en asimilar los principios de lo que podría llamarse romanticismo metafísico, con su fuerte hincapié en la relación del hombre con un mundo de fuerzas sobrenaturales o trascendentales. Durante el verano de 1838, como Dostoievski informa con orgullo a Mijaíl, leyó «toda la obra de Hoffmann en ruso y en alemán (*Kater Murr* no ha sido traducido)», así como «el *Fausto* de Goethe y sus poemas más cortos»[13]. Este era exactamente el momento en que el joven crítico Belinski decía a sus amigos que Hoffmann era tan grande como Shakespeare. Otro joven crítico, P. V. Annenkov, cuyas memorias ofrecen un retrato penetrante y perspicaz de esta época, recordaba que «el mundo fantástico de los relatos de Hoffmann parecía […] una partícula de revelación o descubrimiento de la omnipresente Idea Absoluta»[14]. También es indicativo de esta época de fluctuación cultural que incluso Herzen, destinado a convertirse en una de las voces sociopolíticas más influyentes de Rusia, y que ya había caído bajo la influencia del sansimonismo, debutó como escritor en 1837 con una celebración del romanticismo metafísico de Hoffmann. Dostoievski estaba, por tanto, a la altura de la época en sus lecturas, y se ponía rápidamente al día con los últimos gustos.

Probablemente, Dostoievski aprendió mucho del genio de Hoffmann para representar estados emocionales patológicos e impulsos criminales inconscientes, así como para crear una

atmósfera poética única: una mezcla de lo trivial realista con un mundo onírico rico en imaginación. Muchos años más tarde, al comparar a Hoffmann con Poe, Dostoievski expresó su preferencia por el alemán frente al estadounidense, a quien consideraba demasiado práctico y realista. Poe, decía, limitaba su fantasía solo al marco de sus historias; una vez dada la situación, todo lo demás se presenta con sorprendente exactitud y verosimilitud. Hoffmann, en cambio, «personifica las fuerzas de la naturaleza en imágenes», permite que lo sobrenatural se inmiscuya abiertamente, e «incluso a veces busca su ideal fuera de los límites de lo terrenal». Esto, en opinión de Dostoievski, hace que Hoffmann sea «inconmensurablemente superior a Poe como poeta». A pesar de esta preferencia, la obra de Dostoievski está más cerca de Poe que de Hoffmann: él también tiene una extraña habilidad para visualizar y dramatizar lo extraordinario dentro de las convenciones del realismo, y sin que se inmiscuya (abiertamente) lo sobrenatural.

Cada vez que desea describir su vida interior, Dostoievski tiene tendencia a emplear las categorías de la metafísica romántica; por ejemplo, en una carta a Mijaíl, comenta que es una «presencia extranjera» en la academia, y que el mundo es un «purgatorio de espíritus celestiales» (una frase con un tono muy schilleriano). A medida que su carta continúa, su estado de ánimo depresivo da paso a un tormentoso regocijo: «Pero solo ver la dura cubierta bajo la que languidece el universo, saber que una explosión de la voluntad es suficiente para destrozarlo y fundirse con lo eterno, saber y permanecer como el más bajo de los mortales […] ¡es terrible! ¡Qué cobarde es el hombre! ¡Hamlet! Hamlet!»[15]. El fracaso de Hamlet se convierte en un signo de la degradación del hombre: la humanidad no es lo suficientemente fuerte como para estar a la altura de su propia y exaltada autoconciencia.

Al hojear las cartas de Dostoievski, se ve una y otra vez lo bien educado que estaba en esta proclividad romántica a plantear sus problemas personales en términos cósmicos. Un pasaje de otra carta es importante como primer indicio de la aceptación por parte de Dostoievski de un irracionalismo filosófico cuyas raíces hay que buscar en la extendida moda de Schelling en Rusia. Mijaíl había escrito a su hermano que «para *conocer* más, hay que *sentir* menos». La respuesta de Fiódor es una afirmación vehemente de lo contrario. «¿Qué quieres decir con el verbo *conocer*?», preguntaba en tono beligerante. «Conocer la naturaleza, el alma, Dios, el amor […]. Estos son conocidos por el corazón, no por el intelecto». Dostoievski sostiene que el pensamiento no puede desentrañar el misterio de la creación porque «la mente es una facultad material», y como tal no está en contacto con la verdad trascendental. «La mente es un instrumento, una máquina movida por el fuego del alma». El alma —Dostoievski también utiliza la palabra «corazón»— es el verdadero medio para alcanzar el conocimiento más elevado, pues «si la meta del conocimiento es el amor y la naturaleza, esto abre un campo claro para *el corazón*». La poesía es, pues, un medio de conocimiento tan importante como la filosofía, porque «el poeta, en el transporte de la inspiración, desentraña a Dios»[16].

Si, junto con estas citas, recordamos la absorción de las obras de Schiller por parte de Dostoievski en comunión con Berezhetski, podemos ver la fuerte influencia que recibió del romanticismo metafísico. Y, a partir de importantes motivos del Dostoievski posterior, queda claro lo profunda y duradera que iba a ser esta influencia. Serán necesarios sus largos años de penurias y sufrimientos, y las extraordinarias experiencias que se vio obligado a vivir, para que Dostoievski sea capaz de transformar estas influencias en la autenticidad templada por la vida de su arte trágico. La acusación de cobardía que Dostoievski dirigió contra Hamlet será en su día refundida críticamente en las frenéticas autoacusaciones de Raskólnikov sobre su incapacidad para ser un «Napoleón» y seguir siendo en su interior uno de los «más bajos

mortales». Tampoco olvidaría Dostoievski la idea del suicidio —de una «explosión de la voluntad»— como gesto supremo de desafío metafísico al crear el personaje de Kirilov en *Los demonios*. A pesar de su creciente afinidad con el nuevo romanticismo social francés, el romanticismo metafísico conservó su importancia para Dostoievski, porque nunca llegó a rechazarlo o superarlo espiritualmente del todo. Abrió su sensibilidad a las formas de principios del siglo XIX en las que el hombre luchaba por expresar sus antiguos cuestionamientos religiosos, y proporcionó algunos de los paradigmas a través de los cuales acabaría afirmando su propio genio.

Sin embargo, la corriente literaria competidora del romanticismo social francés tuvo un efecto igualmente importante sobre Dostoievski. Hay que admitir que hay cierta artificialidad en separar estos dos romanticismos de forma demasiado tajante. ¿Cómo disociar, por ejemplo, lo metafísico de lo social en un escritor como Schiller? Auerbach ha dicho de una de las obras de Schiller, *Luisa Miller,* que es «una daga clavada en el corazón del absolutismo»[17], y la misma frase puede aplicarse a todas ellas. Otro crítico alemán ha escrito que «lo que Schiller fomentó en sus creaciones desde *Los ladrones* hasta *Don Carlos* fue lo que la Revolución francesa tradujo en hechos»[18]. El efecto incendiario de Schiller en el nacimiento de más de una vocación revolucionaria en Rusia es bien conocido, y si Dostoievski y Berezhetski asumieron la tarea caballeresca de proteger a los débiles y desamparados en la academia, podemos estar seguros de que su lectura de Schiller había despertado su conciencia social. No obstante, es útil distinguir entre las influencias que enseñaron a Dostoievski a ver la vida humana principalmente desde una perspectiva absoluta o trascendental y las que agudizaron su conciencia de los problemas sociales concretos de su mundo contemporáneo.

Estas cuestiones se planteaban con mayor crudeza en la nueva literatura francesa que en su curso Cournant había animado a leer a Dostoievski. Y la amistad de Shidlovski con Polevói llevó a Dostoievski, aunque a distancia, a la órbita del principal defensor crítico del liberalismo político y el humanismo moral de la escuela romántica francesa. En la misma carta en la que habla de haber leído a Hoffmann y a Goethe, Dostoievski se jacta de haber leído «casi todo Balzac» y «todo Hugo, excepto *Cromwell* y *Hernani*»[19]. «Balzac es grande», escribe con entusiasmo. «Sus personajes son creaciones de la mente universal. No ha sido el espíritu de una época, sino la lucha de miles de años la que ha preparado tal resultado en el alma humana»[20]. Esta es la primera respuesta extática de Dostoievski a un escritor que, como ha dicho Leonid Grossman, hizo de Virgilio para ese Dante. Ningún predecesor de la novela europea fue más importante para Dostoievski que Balzac, y obras como *Eugenia Grandet* y *Papá Goriot* actuaron como pioneros que despejaron el camino para sus propias producciones.

Fue Balzac quien retomó la novela histórica de Scott y la utilizó para tratar la vida social contemporánea. Fue Balzac el primero en decir que Scott le había enseñado que la novela moderna era «*un drama dialogado*», y nadie desarrollaría la forma en esta dirección de forma más brillante que Dostoievski. De todos los contemporáneos de Dostoievski, solo Balzac puede compararse con él a la hora de unir una observación social visionaria de asombrosa exactitud con un drama interior del alma que abarca toda la gama de la experiencia moral, desde lo satánico hasta lo divino.

Para Balzac, la sociedad francesa moderna no era más que el campo de batalla de una despiadada lucha por el poder entre la vieja aristocracia de nacimiento y los nuevos bandidos de las altas finanzas. En este conflicto a muerte se estaban destruyendo todos los fundamentos morales de la comunidad humana que el tiempo había honrado. «El Becerro de Oro», como

escribe Harry Levin, «[había] usurpado el altar y el trono»[21], y Europa estaba condenada porque ya no podía reunir valores más elevados para oponerse al reino irrestricto de los intereses materiales. Esta visión de la sociedad europea, bocetada en las proporciones monumentales de Balzac, forma parte de la base de la visión de Occidente que posteriormente ofrecería Dostoievski. Si Karamzín le había transmitido la sensación de que Europa estaba moribunda, fue Balzac quien probablemente le convenció por primera vez de que Europa estaba totalmente sometida a Baal, el dios de la carne del materialismo, y de que no podía escapar a la catástrofe de una sangrienta lucha de clases, una convicción compartida, después de todo, por Marx y Engels, también balzaquianos. La obra de Balzac también proporcionó al joven Dostoievski la que puede haber sido su primera visión de las doctrinas de la escuela sansimoniana (en *El ilustre Gaudissart*), que se oponía a la inhumanidad del primer capitalismo y predicaba un «nuevo cristianismo» que interpretaba a Jesús como el profeta de una «religión de la igualdad».

Por muy grande que fuera la admiración de Dostoievski por Balzac, tuvo como rival su adoración por Victor Hugo, tal vez más grande. Para juzgar adecuadamente el significado de esta admiración, debemos recordar que, en esta época, Hugo y sus escritos se habían convertido en una bandera roja, un símbolo de la gran ola de humanitarismo social liberada por la revolución de 1830. «La caridad es el socialismo», escribió Lamartine en 1834[22], apuntando a las fuentes cristianas del nuevo movimiento social, y fue como expresión de tales sentimientos cristianos que Hugo habló de su propia obra:

> En el libro, ya sea en drama, en prosa, en verso, he
> abogado por los pequeños y los miserables;
> he suplicado a los felices y los inexorables;
> he rehabilitado al bufón, al histrión,
> a todos los maldecidos por el hombre, Triboulet, Marion,
> al lacayo, al esclavo y a la prostituta[23].

Más de treinta años después, Dostoievski seguía considerando que los escritos de Hugo se inspiraban en una idea «cristiana y altamente moral». «Puede formularse como la regeneración de la humanidad caída, aplastada por el injusto lastre de las circunstancias, la inercia de los siglos y los prejuicios sociales […y como] la justificación de los humillados y de todos los parias rechazados de la sociedad».

La importancia primordial de Hugo para Dostoievski se muestra en un pasaje de una carta a Mijaíl de principios de 1840 en la que compara a Homero y a Hugo: «Homero (una figura legendaria tal vez como Cristo, encarnado por Dios y enviado a nosotros) solo puede compararse con Cristo […]. Verás, en *La Ilíada* Homero dio a todo el mundo antiguo la organización de su vida espiritual y terrenal, exactamente en el mismo sentido que Cristo al nuevo […]. Victor Hugo como poeta lírico, con un puro carácter angelical, con una tendencia cristiana infantil en su poesía, y nadie puede compararse con él en esto […]. Solo Homero, con la misma inquebrantable confianza en su misión, con su fe infantil en el dios de la poesía al que sirve, es similar a Victor Hugo en cuanto a la fuente de su poesía»[24].

Aparte de su relación con Hugo, este pasaje demuestra el temprano conocimiento de Dostoievski de ideas entonces consideradas bastante «avanzadas». Si está dispuesto a pensar que Homero y Cristo han sido enviados por Dios, y que su estatus en relación con la humanidad es aproximadamente el mismo, no se puede acusar al joven Dostoievski de aceptar de forma simplista las nociones religiosas convencionales; sus palabras huelen mucho

más a la doctrina utópica socialista de la religión como «revelación progresista»[25] que a la ortodoxia cristiana. Además, es muy significativo que en el mundo moderno Victor Hugo desempeñe el mismo papel de portavoz profético de Dios que se asigna a Homero en el mundo antiguo. El pensamiento de Dostoievski parece decir que Cristo había proclamado para la modernidad «la organización de su vida espiritual y terrenal», y que Hugo, inspirado por esta fuente divina, expresaba en su poesía el verdadero sentido de la enseñanza de Cristo. Esto indicaría que el cristianismo de Dostoievski se había convertido ya en algo fuertemente social y humanitario, y era prácticamente idéntico a lo que se llamaba «socialismo» en Francia. Durante el verano de 1838, sin duda por recomendación de Shidlovski, Dostoievski se dedicó a leer la *Historia del Pueblo Ruso* de Polevói en seis volúmenes. Se trataba de la primera obra rusa que utilizaba las doctrinas de la escuela liberal romántica francesa de historiadores como Thierry y Michelet, y subrayaba la importancia del espíritu del pueblo, más que, como hizo Karamzín, la del Estado y la de los déspotas moralmente ilustrados.

Uno de los secretos del genio de Dostoievski bien puede haber sido el haberse negado a decantarse entre las tensiones personales y literarias creadas por su igual devoción a los dos romanticismos. Vemos su compromiso con el punto de vista sobrenatural, de otro mundo y más tradicionalmente cristiano del romanticismo metafísico —cristiano al menos en espíritu, y aunque el artista sea sustituido por el sacerdote y el santo—, pero también la fuerza de sus sentimientos hacia la aplicación práctica de los valores cristianos de la piedad y el amor, hacia la corriente «filantrópica» del romanticismo social francés que se desborda cada vez más irresistiblemente después de 1830. El primero mantiene su mirada devota en lo eterno, el otro responde a las necesidades del momento. El primero se centra en la lucha interior del alma por ser purificada, el segundo combate la influencia degradante de un embrutecedor entorno. El valor supremo atribuido al sufrimiento entra en conflicto con la compasión por los débiles y los oprimidos; la necesidad de justificar los caminos de Dios ante el hombre choca con el deseo de remodelar el mundo. Dostoievski sintió la atracción de estos dos imperativos morales y religiosos, y el equilibrio de sus presiones opuestas ayuda a explicar el infatigable impacto trágico de su mejor obra.

[1] *Pis'ma*, 4, p. 242; 5 de mayo de 1839.
[2] *DVS*, 2, p. 191.
[3] *Pis'ma*, 1, p. 56; 1 de enero de 1840.
[4] *Ibid*.

[5] *Ibid*., p. 51; 31 de octubre de 1838.

[6] Citado en G. Prochorov, "Die Brüder Dostojewski und Shidlovski", *Zeitschrift für Slavische Philologie* 7 (1930), p. 320.

[7] *Ibid*.

[8] Citado en V. G. Belinski, *Selected Philosophical Works*, Moscú, 1948, p. 14.

[9] *Pis'ma*, 1, p. 56; 1 de enero de 1840.

[10] M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, Nueva York, 1971, p. 65.

[11] *Ibid*., p. 66.

[12] «De Adam Smith buscó su formación. | Y no era un economista de poca monta; | es decir, podía presentar lo esencial | de cómo los Estados prosperan y se mantienen sanos | sin el beneficio del oro, | el secreto es que, en conjunto, los productos básicos los hacen ricos. | Su padre no lo entendió, | e hipotecó la tierra ancestral» (1.7). Traducción al inglés de Walter Arndt, Nueva York, 1963.

[13] *Pis'ma*, 1, p. 47; 9 de agosto de 1838.

[14] P. V. Annenkov, *The Extraordinary Decade*, ed. Arthur P. Mendel, trad. Irwin R. Titunik, Ann Arbor , MI, 1968, p. 13.

[15] *Pis'ma*, 1, p. 46; 9 de agosto de 1838.

[16] *Ibid*., p. 50; 31 de octubre de 1838.

[17] Erich Auerbach, *Mimesis*, trad. Willard Trask, Princeton, NJ, 1968, p. 440.

[18] Citado en Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart, 1959, p. 448.

[19] *Pis'ma*, 1, p. 47; 9 de agosto de 1838.

[20] *Ibid*.

[21] *The Gates of Horn*, Nueva York, 1963, p. 191.

[22] Citado en David Owen Evans, *Social Romanticism in France, 1830-1848*, Oxford, 1951, p. 81.

[23] Victor Hugo, *Oeuvres complètes*, París, 1882, 6, p. 91.

[24] *Pis'ma*, 1, p. 58; 1 de enero de 1840.

[25] Véase D. G. Charlton, *Social Religions in France, 1815-1870*, Londres, 1963, p. 84.

6.
EL PERIODO GOGOL

A PRINCIPIOS DE 1840, DOSTOIEVSKI era todavía un oscuro estudiante de ingeniería militar con vagas ambiciones literarias, pero sin nada que demostrara que tales ambiciones fueran a hacerse realidad algún día. En 1845, sin embargo, Belinski —la fuerza crítica más poderosa de la literatura rusa— lo aclamaba como la nueva revelación en el horizonte literario ruso. Durante estos años, experimentó una metamorfosis que lo colocó firmemente en el camino que iba a seguir el resto de su vida. «Hermano», escribe a Mijaíl en la primavera de 1845, «en lo que respecta a la literatura *no soy como* hace dos años. Entonces era para mí una chiquillada, una bagatela. Dos años de estudio han aportado mucho y han quitado mucho»[1]. ¿Qué ocurrió durante estos dos años para que se produjera tal toma de conciencia?

Si buscamos alguna respuesta en los acontecimientos de la vida de Dostoievski, es poco lo que encontramos que parezca esclarecedor. Sus estudios en la academia avanzaron sin más incidentes; fue ascendido al rango de alférez en agosto de 1841. Continuó con las clases superiores para oficiales, pero ahora tenía derecho a vivir fuera de la escuela. Al principio compartió apartamento con un compañero ingeniero llamado E. I. Totleben, un conocido fortuito que más tarde desempeñaría un papel importante en la vida de Dostoievski tras su liberación del campo de prisioneros. En 1843, Dostoievski también compartió apartamento con un joven estudiante de medicina de Revel, amigo de Mijaíl, llamado Igor Riesenkampf.

Las memorias de Riesenkampf sobre Dostoievski son la principal fuente de información sobre su vida en esta época. Aportan el primer vistazo a las cualidades de su carácter que siempre iban a hacer que las relaciones con él fueran tan difíciles y mutables. «Fiódor Mijáilovich no era menos bondadoso ni menos cortés que su hermano, pero cuando no estaba de buen humor solía mirar todo a través de unas oscuras lentes, se enfadaba, olvidaba los buenos modales y a veces se dejaba llevar hasta el abuso y la pérdida de la conciencia de sí mismo»[2]. La incapacidad para dominar su temperamento —un rasgo del carácter que compartía con su padre— fue una maldición para Dostoievski durante toda su vida, y una pesada carga para sus amigos, a los que exigió mucha tolerancia. En una ocasión, Dostoievski se exasperó en una reunión social formada en gran parte por miembros de la colonia extranjera de Petersburgo y, escribe Riesenkampf, «soltó tal filípica contra los extranjeros que

los sorprendidos suizos lo tomaron por una especie de rabieta y pensaron que lo mejor era batirse en retirada»[3]. La xenofobia de Dostoievski, que llegaría a ser desagradablemente vehemente, venía de lejos y podía despertarse fácilmente.

Riesenkampf atribuye esta extraordinaria irascibilidad al mal estado de salud de su amigo. A su clínico juicio, la tez cetrina de Dostoievski indicaba alguna deficiencia sanguínea, y observó también una tendencia a la infección crónica de los órganos respiratorios. Y esto no era todo, pues Dostoievski era continuamente presa de trastornos nerviosos de diversa índole. «Se quejaba constantemente de que, durante la noche, parecía que alguien cerca de él roncaba; como resultado, era incapaz de tranquilizarse. En esos momentos se levantaba y pasaba el resto de la noche leyendo, o la mayoría de las veces trabajando en diversas historias»[4]. Estos episodios de insomnio iban siempre seguidos de periodos de extrema irritabilidad en los que se peleaba con todo el mundo sin motivo alguno. Para empeorar las cosas, Dostoievski temía caer en un sueño letárgico y ser enterrado vivo; para prevenir tal percance, dejaba notas pidiendo que no se le enterrase antes de un cierto número de días. No obstante, Dostoievski se esforzaba por ocultar sus diversos malestares y los soportaba estoicamente; Riesenkampf se enteró de ellos solamente porque vivían juntos. «En el círculo de sus amigos siempre parecía animado, sin problemas, contento consigo mismo»[5].

Durante sus primeros años de libertad de la academia, Dostoievski comenzó a llevar la vida de un joven urbanita y a saborear algunos de los placeres al alcance de los residentes de San Petersburgo. Asistía con asiduidad a las obras y ballets del Teatro Alexandrinsky. Acudía cuando Franz Liszt y Ole Bull venían a la ciudad, cuando el famoso tenor italiano Rubini actuaba para el público ruso. Andréi, que vino a vivir con su hermano en el otoño de 1841 y se quedó un año, menciona ocasionales timbas de cartas en el piso con sus compañeros[6]. A partir de una nota dirigida a Mijaíl sobre los inconvenientes de vivir con Andréi («imposible trabajar o divertirse, ya me entiendes»[7]), podemos suponer que, cuando se presentaba la ocasión, Dostoievski no se privaba de los otros placeres disponibles para los jóvenes de la capital.

Todas estas diversiones requerían por supuesto una abundante provisión de fondos, y Dostoievski estaba siempre sin blanca. No era tanto a causa de la pobreza como de su prodigalidad descuidada, combinada tal vez con mala conciencia social. Dostoievski recibía su salario como oficial, así como una gran parte de los ingresos de la hacienda familiar, que ahora era administrada por su cuñado, Piotr Karepin, quien, a la edad de cuarenta años, se había casado con la hermana de Dostoievski, Varvara, de diecisiete años. Sin embargo, siempre estaba endeudado, y cayó en el hábito autodestructivo de cobrar su salario por adelantado, así como de pedir préstamos a tipos de interés asesinos. El ahorrativo Riesenkampf, alemán del Báltico, a quien Mijaíl había pedido que vigilara los gastos de Dostoievski, estaba horrorizado por su total falta de virtudes burguesas. No solo gastaba sin refreno en diversiones, sino que tampoco tenía reparo en dejarse desplumar por el soldado que le hacía de sirviente, que mantenía a una amante y a su familia con las ganancias obtenidas de los gastos de Dostoievski.

Dostoievski se graduó en la academia en agosto de 1843 y fue destinado al departamento de dibujo de la Comandancia de Ingeniería de San Petersburgo. Aliviado de la carga de sus estudios, se involucró en todo tipo proyectos de traducción de los que esperaba obtener un rápido beneficio. Un año más tarde, anunciando su anhelado plan de retirarse del servicio, pidió a Karepin la suma de mil rublos de plata a cambio de renunciar a su parte en el patrimonio familiar cuando se dividiera entre los herederos. En un primer momento, Karepin

rechazó esta proposición por considerarla perjudicial para los intereses del resto de la familia, y, sintiéndose obligado a dar al joven un consejo paternal, le instó a no perderse en «sueños shakesperianos»[8]. Esta animadversión filistea a Shakespeare hizo que Dostoievski se enfureciera y respondiese con una serie de cartas amargas e insultantes llenas de resentimiento contra la figura paterna que ahora bloqueaba su camino hacia la libertad. Las exigencias de Dostoievski eran indudablemente desmesuradas dadas las circunstancias, y no habla bien de él que exagerase deliberadamente el alcance de sus necesidades o que amenazase con entregar su parte de la herencia a sus acreedores. Pero estaba desesperado por reunir todo lo que podía para pagar sus deudas antes de lanzarse a la independencia[9].

Estos son los principales acontecimientos de la vida de Dostoievski durante este quinquenio, y lo que demuestran es que, a partir de 1843, empezó a intentar seriamente hacerse un hueco en el mundillo de San Petersburgo. Esta fecha, como sabemos, marcó el inicio de la gran mutación de sus ideas literarias que se extendió durante los dos años siguientes. Dado que estos años coinciden exactamente con el movimiento de la literatura rusa desde el romanticismo hasta el realismo social «filantrópico» de la Escuela Natural, el desarrollo personal de Dostoievski puede entenderse mejor en el contexto de esta evolución de más amplio espectro.

Mijaíl llegó a San Petersburgo para examinarse en el invierno de 1840-1841, y en su fiesta de despedida de enero Dostoievski agasajó a los amigos reunidos con lecturas de sus obras en curso. Según Riesenkampf, se trataba de dos obras de teatro, tituladas *María Estuardo* y *Boris Godunov*, y eso es, por desgracia, todo lo que la posteridad sabe de ellas. Al igual que Stendhal y Balzac, es probable que Dostoievski ambicionara en sus comienzos escribir para la escena, por las mismas razones que Victor Brombert da en su caso: «La novela simplemente no era un camino hacia el éxito rápido o sensacional. El atractivo del teatro, con su promesa de gloria inmediata, aplausos audibles, dinero y mujeres, era mucho mayor»[10]. La tragedia era la forma que gozaba de mayor prestigio crítico en el apogeo del periodo romántico, y entonces también la cultivaban tanto Shidlovski como Mijaíl.

A principios de la década de 1840, la mente y la imaginación de Dostoievski estaban llenas no solo de los personajes de Shakespeare y Schiller, sino también de los de Racine y Corneille. Respondiendo indignado a las críticas de Mijaíl sobre la forma clasicista de Racine y Corneille, Fiódor sale en su defensa alabando al «ardiente y apasionado Racine, embelesado por su ideal», y alaba especialmente a *Fedra*, cuya lucha con su conciencia atormentada por la culpa anticipa muchos de los personajes de Dostoievski. En efecto, con su sutil análisis de los recovecos secretos de una conciencia moral dividida contra sí misma, ningún escritor anterior está más cerca de la psicología de Dostoievski que Racine, jansenista devotamente cristiano[11]. Corneille también despierta el entusiasmo de Dostoievski, quien comenta que «con sus personajes gigantescos y su alma romántica es casi Shakespeare»[12]. Estos comentarios demuestran la admirable independencia de criterio de Dostoievski, su capacidad para apreciar la fuerza creativa allí donde la encuentra, sin importarle lo que literariamente esté de moda.

Al parecer, Dostoievski abandonó el esfuerzo de completar sus dos obras de teatro en algún momento de 1842, pero si hemos de juzgar por una referencia un par de años más tarde a una obra llamada *El judío Yankel*, no dejó de escribir para la escena. En enero de 1844, pide un préstamo a Mijaíl y jura «por el Olimpo y por mi obra *El judío Yankel* (mi drama terminado, ¿y por qué más? Quizás por mi bigote, que espero que crezca algún día) que la mitad de lo que consiga […] será tuyo»[13]. Es imposible juzgar a partir de esta humorosa promesa si la obra fue realmente terminada o si Dostoievski simplemente esperaba que, como

su bigote, también creciera. El judío Yankel es un personaje menor en la novela histórica de Gogol *Tarás Bulba*, y tanto si Dostoievski terminó la obra como si no, su nombre indica que Dostoievski había cambiado su modelo literario de Pushkin y Schiller a Gogol. El hecho de que se le ocurriera hacer de este personaje la figura central de una obra, en lugar de María Estuardo o Boris Godunov, pone claramente de manifiesto a qué se inclinaba entonces. La tragedia en el gran estilo romántico había muerto, y el periodo de Gogol en la literatura rusa —el periodo del realismo tragicómico y la sátira social— había comenzado a arrasar con todo.

En 1843 confluyeron una serie de causas que transformaron el mundo literario ruso. Uno de los factores fue la publicación en 1842 de *Almas muertas* de Gogol y de su cuento "El abrigo". Otro fue la evolución interna del crítico Belinski, que en ese momento estaba a cargo de la sección crítica de la revista *Notas de la Patria* (*Otechestvennye zapiski*). La tercera fue que el periodismo ruso, justo en ese momento, comenzó a ponerse al día con la nueva moda francesa de lo que llegó a llamarse en ruso «el esbozo fisiológico» (por la *physiologie* francesa), es decir, esbozos locales en color de la vida urbana y los tipos sociales, una forma que se hizo popular después de la revolución de 1830. El efecto combinado de todos estos acontecimientos dio origen a la Escuela Natural de escritores rusos en la década de 1840, grupo en el que, con el éxito de *Pobres gentes*, Dostoievski ocupó inmediatamente un lugar destacado.

No cabe duda de que Gogol era apreciado antes de 1842, y Belinski lo había aclamado en 1835 como la joven estrella emergente de la literatura rusa. Todo el mundo había quedado impresionado por el vigor, la frescura y la originalidad de la obra de Gogol, que le valió la inmediata aceptación personal de personalidades como Pushkin y Zhukovski, pero la crítica rusa estaba lejos de estar preparada para concederle el estatus que le había otorgado Belinski de «líder de nuestra literatura»[14]. La visión que Dostoievski tenía de Gogol no era la adecuada para fomentar una actitud de deferencia o un deseo de emulación: las grandes figuras del panteón romántico eran mucho más glamurosas, y no había disputa posible sobre *su* estatura. En 1840, Dostoievski ya había leído a Gogol, pero aún no hay indicios de ninguna influencia literaria seria.

Las cosas cambiaron drásticamente dos años después, en gran parte como resultado de un cambio de época en las ideas de Belinski. No sabemos exactamente cuándo empezó Dostoievski a leer a Belinski y a aceptarlo como una autoridad literaria. No obstante, por todo lo visto es probable que le resultase indiferente lo que pudiera haber visto de la obra de Belinski entre 1838 y 1840, porque fueron los años en que el joven crítico pasaba por su célebre «reconciliación con la realidad». Se encontraba entonces bajo la influencia de M. A. Bakunin, el futuro anarquista revolucionario, que en este momento de su asombrosa carrera predicaba una interpretación de Hegel como una doctrina de quietismo político total y de aceptación incuestionable de la «realidad». Belinski, con su habitual y fervoroso extremismo, aceptó tales ideas de todo corazón y las llevó a extremos que hicieron protestar incluso a Bakunin. El resultado fue una serie de artículos cuya tesis está bien descrita en las memorias de I. I. Panaev. «Llevado por la interpretación de Bakunin de la filosofía de Hegel […] Belinski […] hablaba con desprecio de los escritores que mostraban la necesidad de una reforma social. Hablaba con especial indignación de George Sand. El arte representaba para él una especie de mundo superior y aislado, encerrado en sí mismo, ocupado únicamente por las verdades eternas y sin ningún vínculo con las disputas y nimiedades de nuestra vida»[15].

Una de las primeras manifestaciones de la aversión de Belinski por la literatura francesa contemporánea —incluyendo a Hugo, Lamartine, De Vigny y Balzac— fue un ataque, en la

primavera de 1839, a Polevói, su principal defensor entre la crítica rusa. Shidlovski y su joven amigo Fiódor Dostoievski discutieron sin duda esta jeremiada. Por la misma época, Shidlovski asistió a un acto benéfico a favor de Polevói que incluía un vodevil sobre un joven estudiante, Vissarion Glupinski («glupi» significa estúpido o tonto), que «explica a todo el mundo la filosofía hegeliana y la individualidad objetiva, etcétera»[16]. El autor de esta obra permaneció en el anonimato (pero probablemente fue Polevói); es un indicio de la opinión sobre Belinski que Dostoievski habría recogido de su propio círculo literario.

Belinski se trasladó de Moscú a Petersburgo en el invierno de 1839 y, en parte bajo el estímulo de un nuevo entorno y un nuevo grupo de amigos, comenzó a cambiar rápidamente sus ideas. Además, le preocupaba profundamente la oposición de luminarias moscovitas como A. I. Herzen y T. N. Granovski a su adulación acrítica de la «realidad» rusa; y las suyas eran opiniones que no podía dejar de respetar. Durante el invierno de 1841, su nuevo círculo se reunía en casa de Panaev una vez a la semana para conversar y convivir, y allí Belinski conoció por primera vez el pensamiento francés más reciente. Panaev tradujo los artículos de Pierre Leroux de la *Revue Indépendante*, que entonces empezaba a aparecer; la conclusión del *Spiridion* de George Sand se tradujo al ruso especialmente para beneficio de Belinski; se leyó la *Histoire de la révolution en 1789* de Thiers, así como la *Histoire des dix ans* de Louis Blanc, vehementemente socialista. «Su indignación anterior [de Belinski] contra George Sand», escribe Panaev, «fue sustituida por el más apasionado entusiasmo por ella. Todas sus anteriores autoridades e ídolos literarios —Goethe, Walter Scott, Schiller, Hoffmann— se desvanecieron ante ella […] solo hablaba de George Sand y de [Pierre] Leroux»[17].

El resultado de todo esto, en poco más de un año, fue transformar a Belinski de su anterior desprecio por las preocupaciones sociopolíticas en un violento partidario de las nuevas doctrinas sociales francesas. En el otoño de 1841, escribe a su amigo V. P. Botkin que «la idea del socialismo» se había convertido para él en «la idea de las ideas, el ser de los seres, la pregunta de las preguntas, el alfa y el omega de la creencia y el conocimiento […]. Ha engullido (para mí) la historia y la religión y la filosofía»[18]. Está claro que, sea cual sea el significado del «socialismo» para Belinski, es infinitamente más que la adopción de un nuevo conjunto de ideas sociopolíticas. Y cuando trata de hablar de ello con más detalle, vemos que lo que más le ha impresionado es el aspecto apocalíptico y mesiánico de todos los postulados socialistas utópicos: la idea, particularmente fuerte en las predicaciones de Sand-Leroux, de que el socialismo es la realización final en la tierra de las verdaderas enseñanzas de Cristo. Los últimos capítulos de la novela de George Sand, *Spiridion,* revelan que la doctrina inmaculada de Cristo, vergonzosamente travestida por la despótica Iglesia Católica Romana, es la misma que proclama la Revolución francesa. Los grandes herejes cristianos del pasado, sostenía Sand, siempre han defendido el eterno evangelio de la libertad, la igualdad y la fraternidad, que no es más que la traducción sociopolítica moderna del sentido original de la doctrina cristiana del amor.

La influencia de estas ideas, entremezcladas con otras nociones sandianas sobre las relaciones entre los sexos, es perceptible en la exposición que hace Belinski de su nuevo credo. «Y llegará un momento —lo creo fervientemente— en el que nadie será quemado, nadie será decapitado, en el que el criminal suplicará la muerte […] y la muerte le será negada […] cuando no haya formas ni ritos sin sentido, ni contratos ni estipulaciones sobre los sentimientos, ni deberes ni obligaciones, y no nos sometamos a la voluntad, sino solo al amor; cuando no haya maridos y esposas, sino amantes y amas, y cuando la amante se acerque al amante diciendo: “Amo a otro”, el amante responderá: “No puedo ser feliz sin ti, sufriré toda mi vida, pero vete con aquel a quien amas”, y no aceptará su sacrificio, sino que,

como Dios, le dirá: Quiero bendiciones, no sacrificios […]. No habrá ni ricos ni pobres, ni reyes ni súbditos, habrá hermanos, habrá hombres, y, a la palabra del apóstol Pablo, Cristo pasará su poder al Padre, y el Padre-Razón volverá a dominar, pero esta vez en un nuevo cielo y sobre un nuevo mundo»[19]. Esta será la realización, como dice con razón el propio Belinski, del sueño de «la Edad de Oro», y este sueño es lo que Belinski denomina «socialismo».

La conversión de Belinski a este tipo de socialismo inició una nueva fase en la cultura rusa de la década de 1840. Annenkov, que había abandonado Rusia en pleno periodo hegeliano de Belinski, regresó a Petersburgo en 1843 para encontrar, para su sorpresa, que los literatos de Petersburgo estaban cautivados por las mismas obras de las que había oído hablar en París. «El libro de Proudhon, *¿Qué es la propiedad?*, entonces casi caduco, el *Viaje a Icaria* de Cabet, poco leído en la propia Francia, salvo por un pequeño círculo de pobres obreros soñadores, el sistema de Charles Fourier, mucho más extendido y popular, todo ello servía de objeto de estudio, de apasionadas discusiones, de preguntas y expectativas de todo tipo, y es comprensible que así fuera […]. Fueron innumerables los rusos que se alegraron de la posibilidad de pasar de un pensamiento abstracto y especulativo sin contenido real a otro tipo de pensamiento abstracto, pero dotado de un contenido aparentemente real. Los libros de los autores ya nombrados estaban en manos de todo el mundo en aquellos días; fueron sometidos a un estudio y discusión exhaustivos; produjeron, como Schelling y Hegel habían hecho antes, sus portavoces, comentaristas, intérpretes e incluso, algo más tarde —algo que no había ocurrido en relación con las teorías anteriores—, también sus mártires»[20].

Toda esta agitación intelectual se desarrolló al principio solo en el pequeño y cerrado círculo de amigos de Belinski, el núcleo de lo que más tarde se llamó su *Pléiade*[21]. Pero este círculo estaba compuesto, al mismo tiempo, por el núcleo de su plantilla de *Notas de la Patria,* y las ideas que los agitaban pronto empezaron a abrirse paso en sus páginas. Por ejemplo, hubo un renovado interés por George Sand, cuyas novelas comenzaron a traducirse casi tan pronto como aparecieron en París. También se prestó mucha más atención a la nueva literatura francesa, y se llamó discretamente la atención sobre su mensaje social subversivo. Pero lo más importante fue la providencial publicación de *Almas muertas*, un verdadero regalo del cielo para Belinski. Le proporcionó una nueva obra rusa de gran importancia artística con la que pudo traducir sus ardientes preocupaciones sociales en términos rusos de relevancia inmediata.

La intriga de *Almas muertas* de Gogol trata directamente de la servidumbre, ya que su principal protagonista, Chichikov, viaja por las provincias rusas comprando «almas muertas», siervos que han muerto pero cuyos nombres siguen figurando en la lista de impuestos y conservan algún valor económico. Sus terratenientes provinciales son una notable galería de grotescos descerebrados, moldeados por la mano de su amo y de una complacencia y pereza espantosa, sus vidas triviales y sórdidas. Belinski aprovechó el libro para exponer los horrores de la realidad rusa, que tras su desenfreno hegeliano le resultaban aún más insoportables. Naturalmente, uno no podía hablar demasiado abiertamente de tales asuntos en la prensa pública; pero Belinski era un maestro en la transmisión de sus ideas a la manera de Esopo. No había duda de lo que Belinski quería decir cuando llamaba a *Almas muertas* «una creación puramente rusa y nacional […] que muestra despiadadamente la realidad y rebosa de un amor apasionado, impaciente y urgente por el núcleo fructífero de la vida rusa» (léase: el campesino ruso esclavizado)[22].

Entre 1843 y 1845, no se hablaba de otra cosa en el periodismo literario ruso que de *Almas muertas*. «Parecía como si [Belinski] considerase la misión de su vida», escribe

Annenkov, «hacer que el contenido de *Almas muertas* fuese inmune a cualquier suposición de que albergaba en él otra cosa que no fuera una imagen verdadera, artística, espiritual y etnográficamente hablando, de la situación contemporánea de la sociedad rusa […]. Señalaba incansablemente, tanto de palabra como por escrito, cuáles eran las actitudes correctas hacia ella, instando en cada oportunidad a quienes le oían y leían a que reflexionasen, con seriedad y sinceridad, sobre por qué tipos tan repulsivos como los de la novela […] existen en Rusia sin que nadie se horrorice»[23].

La campaña crítica de Belinski iba acompañada de exhortaciones generales a los escritores rusos para que siguieran el ejemplo de Gogol. La literatura, sostenía ahora, debe buscar su material en la sociedad contemporánea; y declaró a George Sand la más grande de entre todos los modernos porque encontró en ella las «convicciones vitales» que faltaban en Hugo y Balzac[24]. En 1844, en un estudio de la literatura rusa del año anterior, Belinski ya saludaba la aparición de una nueva escuela que «trata los problemas más vitales de la existencia, destruye los viejos prejuicios inveterados y alza la voz de la indignación contra los aspectos deplorables de la moral y las costumbres contemporáneas, desvelando en toda su cruda y sombría realidad "todo lo que está constantemente ante la mirada, pero a lo que los ojos que no ven no prestan atención, toda la espantosa y horrible y desastrosa masa de trivialidades en la que está impregnada nuestra vida, toda la profundidad de los fríos y desintegrados personajes cotidianos de los que está repleta nuestra tierra"»[25].

Belinski se refiere aquí a los jóvenes escritores de la Escuela Natural que acababan de empezar a vislumbrarse en el horizonte y cuyas obras se publicaban en *Notas de la Patria*. Este grupo (aún no bautizado) había surgido en respuesta al llamamiento de Belinski a una nueva literatura de realismo social, pero en lugar de tomar como modelo el mundo provinciano de *Almas muertas*, sus miembros estaban mucho más influenciados por el escenario petersburgués de "El abrigo", que coincidía oportunamente con la última moda literaria extranjera del esbozo fisiológico. D. V. Grigorovich, antiguo compañero de estudios de Dostoievski en la academia, recuerda que «inmediatamente empezaron a aparecer en Rusia imitadores […], Nekrásov, cuya mente práctica siempre estaba al acecho […], imaginó una publicación en varios volúmenes pequeños: *La fisiología de Petersburgo*»[26]. Invitado a escribir uno de estos esbozos, y tras decidir concentrarse en la vida de los organilleros italianos en Petersburgo, Grigorovich comenzó a rondar sus actuaciones y a tomar notas.

«Entonces ya había empezado a sentir el deseo de representar la realidad tal y como es genuinamente, como la representa Gogol en "El abrigo"»[27]. A principios del otoño de 1844, al encontrarse con Dostoievski en la calle, Grigorovich lo arrastró a su casa para que le diera su opinión sobre esta nueva obra. Cuando se encontró con Grigorovich, Dostoievski ya había comenzado a experimentar una evolución literaria similar. Hasta 1842, y a pesar de su simpatía por el humanitarismo compasivo de los románticos sociales franceses, está claro que Dostoievski seguía trabajando en las huellas literarias del gusto dominante de la década de 1830. Después de todo, no había ninguna corriente de opinión crítica en Rusia que indicase otra dirección a seguir para un joven aspirante a la fama literaria. Sin embargo, la campaña de Belinski en favor de Gogol, y la transformación de *Notas de la Patria* en un puesto de avanzada ruso de la tendencia «socialista» francesa, cambiaron todo el panorama de un plumazo. Y dado que Dostoievski se había comprometido emocionalmente con los ideales morales de este movimiento con bastante anterioridad a Belinski, no es difícil entender la presteza con la que se subió al nuevo carro cultural.

A partir de 1843, encontramos las primeras referencias a su intensa y entusiasta preocupación por Gogol. De todos los escritores rusos, nos dice Riesenkampf, Dostoievski

«era especialmente aficionado a la lectura de Gogol, y le encantaba declamar de memoria páginas de *Almas muertas*»[28]. Si *El judío Yankel* estuvo terminado a finales de enero de 1844, debió de ser escrito en algún momento entre otoño e invierno de 1843, y representaría la primera respuesta de Dostoievski al cambio de clima en la literatura rusa creado por los esfuerzos conjuntos de Gogol y Belinski.

La mayor parte de los demás datos sobre las actividades literarias de Dostoievski lo describen como totalmente absorbido por la nueva tendencia. Por ejemplo, era un asiduo lector del *roman-feuilleton* (el folletín) francés, que a principios de la década de 1840 se había convertido en un elemento básico del periodismo francés y era uno de los medios más eficaces para propagar las ideas humanitarias y socialistas. A finales de 1843, propuso a Mijaíl una empresa conjunta para traducir y publicar *Mathilde,* de Eugène Sue, la primera novela en la que Sue abordaba problemas sociales (el proyecto se abandonó por falta de fondos). Dostoievski también leyó la novela negra *Los misterios de París* (en la que Sue popularizó ciertas ideas fourieristas), una obra que, cuando apareció en Rusia en 1844, Belinski promovió con entusiasmo. «El autor», escribió, «deseaba presentar a una sociedad depravada y egoísta que adoraba al becerro de oro el espectáculo de los sufrimientos de unos miserables […] condenados por la ignorancia y la pobreza al vicio y al crimen»[29].

Al mismo tiempo que leía a Sue, Dostoievski también quedó impresionado, según Riesenkampf y Grigorovich, por las *Memorias del diablo* de Frédéric Soulié. Soulié combinó la tradición del satanismo romántico con una amarga sátira social y una intriga salvajemente melodramática; el objetivo del libro era mostrar que, bajo la Restauración y la Monarquía de Julio, «la virtud era normalmente perseguida y explotada, y el vicio, astutamente enmascarado como virtud, triunfaba»[30]. Dostoievski también se interesó por Émile Souvestre, quien se especializó en novelas con tramas paralelas que contrastan la suerte de personajes nobles, sacrificados y dedicados al bienestar de la humanidad, con la de fríos y ambiciosos arribistas que alcanzan los más altos peldaños del escalafón en una sociedad depravada e injusta. No sorprende ver a Dostoievski trabajando durante la segunda mitad de 1844 en una traducción de *La última Aldini* de George Sand: cualquier obra de Sand era un producto eminentemente comercializable. En esa obra exhibe la superioridad moral de un verdadero hijo del pueblo —el hijo de un humilde pescador— frente a la aristocracia decadente y sin carácter de su país natal. El libro está lleno de destellos del cristianismo social revolucionario que por entonces hacía su aparición en la producción de Sand, increíblemente voluminosa. «El liberalismo», proclama el protagonista, «es una religión que debe ennoblecer a sus seguidores y, al igual que el cristianismo en sus primeros días, hacer del esclavo un hombre libre, del hombre libre un santo o un mártir»[31]. Dostoievski sin duda se volcó en estas páginas con reverencia, pero cuando casi había terminado el trabajo descubrió para su consternación que la obra ya había aparecido en ruso.

Dostoievski leyó ampliamente las numerosas novelas de George Sand y, como toda la generación de la década de 1840, esas obras enriquecieron enormemente su conocimiento de las ideas progresistas y revolucionarias. En la conmovedora necrológica que escribió cuarenta años más tarde, dice que George fue más importante en Rusia que Dickens o Balzac, porque sus lectores «lograron extraer incluso de las novelas todo aquello contra lo que [se] estaban protegiendo»[32]. El gran satírico Saltykov-Shchedrín es aún más explícito: «De la Francia de Saint-Simon, Cabet, Fourier y Louis Blanc y, en particular, de George Sand, fluyó hacia nosotros [en la década de 1840] una fe en la humanidad; allí brillaba para nosotros la certeza de que la Edad de Oro no se encontraba en el pasado, sino en el futuro»[33]. George Sand había contribuido a inspirar esa fe en Belinski, y el novelista a quien Renan llamó en su día

«arpa eólica» —porque resonaba con todas las corrientes ideológicas que soplaban en la tempestuosa década de 1840— se encargó por su parte de mostrar las señales a Dostoievski.

La notable novela de Sand, *Spiridion* (una combinación de historia gótica de misterio y autobiografía espiritual), guarda un interesante parecido con algunos rasgos de *Los hermanos Karamázov*[34]. Ambas están ambientadas en un monasterio; ambas tratan de la transmisión de una tradición religiosa antigua y semiherética; ambas subrayan que la verdadera religión debe depender solo de la libre elección moral, no de la tiranía del dogma o de las instituciones; ambas tienen como personajes centrales a un monje anciano y moribundo heredero de esta tradición y que es odiado por sus compañeros y a un joven y ardiente discípulo inspirado por su doctrina y su ejemplo; ambas dramatizan la lucha entre la razón escéptica y la verdadera fe. En ambas novelas, la lucha se resuelve a través de una visión mística que restablece el amor desinteresado por toda la creación de Dios y revive la convicción de que existen la conciencia y la inmortalidad del alma; en ambas, el moribundo guardián de la tradición envía a su joven seguidor al mundo para aplicar la doctrina del amor cristiano a los males de la vida social[35]. En 1876, Dostoievski estaba seguro de que George Sand había «muerto como una deísta con una firme creencia en Dios y en la vida inmortal», apuntando que su socialismo, basado como estaba «en la sed espiritual de la humanidad por la perfección y la pureza», coincide con el cristianismo en su visión de la personalidad humana como moralmente responsable[36]. Tanto si estos comentarios se inspiran directamente en los recuerdos de *Spiridion* como si no, ilustran bien el tipo de socialismo cristiano moral-religioso que George Sand contribuyó a inculcar en el propio Dostoievski a principios de la década de 1840.

Con el colapso de sus esperanzas para *La última Aldini*, todos los planes de Dostoievski para obtener fondos adicionales mediante la traducción se esfumaron. Tampoco tuvo más éxito con otro proyecto que parecía prometedor: una versión completa en ruso de las obras de Schiller, con Mijaíl como traductor y él mismo como editor. Mijaíl tradujo *Los ladrones* y *Don Carlos* al ruso, y ambas obras se publicaron en revistas, pero la expectativa de una edición completa, con beneficios sustanciales, volvió a quedarse en un mero deseo. La única empresa de Dostoievski que tuvo éxito fue la traducción de *Eugenia Grandet*, impulsada por la presencia triunfal de Balzac en Petersburgo en el invierno de 1843. Traducida durante las vacaciones de Navidad y Año Nuevo, se publicó en el *Repertorio y el Panteón* en 1844, y así fue como el nombre de Dostoievski, proféticamente vinculado al de Balzac, apareció por primera vez en la prensa. Para entonces ya compartía piso con Grigorovich, quien, gracias a que conocía a Nekrásov, había empezado a gravitar hacia la órbita del Círculo Belinski.

La idea de *Pobres gentes* se concibió en medio de esta abundante actividad literaria, impulsada por la aguda conciencia de Dostoievski de cuáles eran los nuevos temas literarios de la época. «Estoy terminando una novela de la talla de *Eugenia Grandet*», escribe a Mijaíl a principios del otoño de 1844. «Una novela bastante original […]. Se la ofreceré a *Notas de la Patria*»[37]. Es evidente que Dostoievski estaba escribiendo para satisfacer las nuevas exigencias de la literatura rusa que Belinski había establecido; pero no se sabe nada más sobre la gestación de la novela, salvo un comentario que hizo mientras trabajaba intensamente en el libro. «Leo como un demonio», le dice a Mijaíl en la primavera de 1845, justo cuando estaba dando los últimos toques a su manuscrito, «y la lectura tiene un extraño efecto sobre mí. Releo algún libro que he leído antes y es como si una nueva fuerza comenzara a agitarse en mí. Penetro en todo, comprendo con precisión, y yo mismo extraigo de ello la capacidad de crear»[38].

Por lo tanto, es sobre todo a la literatura a la que debemos acudir en busca de las

«fuentes» de *Pobres gentes*. El título, así como el estilo del diario del personaje femenino principal, Varvara, la relaciona con el idilio sentimental de Karamzín *Pobre Liza,* que se lamenta con lágrimas en los ojos del triste destino de una bella y virtuosa campesina, seducida y traicionada por un joven aristócrata de escasa voluntad[39]. "El abrigo" de Gogol y "El jefe de estación" de Pushkin también desempeñaron un papel en la concepción de la obra y se mencionan en el texto. Menos visible, pero tal vez no menos crucial, fue *Eugénie Grandet*, que celebra el heroísmo despreocupado de una simple campesina que demuestra ser capaz de una verdadera grandeza moral. Según Balzac, este oscuro drama familiar no era menos cruel y fatídico que el de «la principesca Casa de Atreo»[40]. El ejemplo de Balzac puede haber mostrado a Dostoievski el camino para lograr una elevación similar de la estatura humana de sus propios protagonistas humildes.

Es precisamente la elevada estatura moral de los humildes y humillados personajes de Dostoievski lo que los distingue de las brillantes caricaturas de Gogol. De hecho, en un folletín periodístico escrito veinte años más tarde, cuando Dostoievski ve su propia evolución literaria desde los días de su primer romanticismo hasta su descubrimiento del tema de su primera novela, hace esta misma distinción entre Gogol y él mismo. El folletín, titulado "Visiones petersburguesas en verso y en prosa", lo escribe el alter ego ficticio de Dostoievski, un «soñador romántico» que relata una «visión» que experimenta mientras regresa a casa a toda prisa una tarde de enero y se detiene a orillas del Nevá. Allí, sus ojos se abren a «algo nuevo, a un mundo completamente nuevo». Empieza a ver «unas figuras extrañas, totalmente prosaicas […] nada más que consejeros titulares y, sin embargo, al mismo tiempo, fantásticos consejeros titulares». Detrás de ellos había alguien «que hacía muecas ante mí, oculto detrás de toda esa fantástica multitud, y tiraba de una especie de hilos o resortes y todas esas marionetas se movían y se reían y todo el mundo se reía». A continuación, el narrador vislumbra otra historia que no era cosa de risa: «Algún corazón titular, honorable y puro, moral y devoto de las autoridades, y junto a él alguna joven, humillada y apenada, y toda su historia me desgarró profundamente el corazón». Esta historia, por supuesto, es la que cuenta Dostoievski en *Pobres gentes*.

El propio texto de la visión deja claro que Dostoievski está hablando de literatura: el nuevo mundo que llega a su conocimiento es el del maestro titiritero Gogol; es un descubrimiento de Gogol. Pero Gogol es el primer paso; el segundo es el descubrimiento de la situación de *Pobres gentes* y del enfoque de Dostoievski sobre sus personajes («honorables y puros», «humillados y apenados»). Tras la «visión», los personajes de Gogol, que normalmente invitan a la risa, son vistos de tal manera que su historia «desgarra profundamente el corazón».

En otra variante de la «visión» utilizada treinta años más tarde en *El adolescente* (1875), el narrador imagina que Petersburgo se desvanece en el cielo como si fuera humo. Exclama: «¿Qué pasaría si esta niebla [de Petersburgo] se separase y se alejase flotando? ¿No se iría con ella toda esta ciudad podrida y viscosa […] y el viejo pantano finlandés se quedaría como antes, y en medio de él […] un jinete de bronce sobre un corcel frenético y jadeante?». La imagen de Petersburgo se asocia aquí con el poema de Pushkin "El jinete de bronce", y el jinete de bronce es Pedro el Grande, tal y como fue fundido en la famosa estatua de Falconet. El protagonista de Pushkin, Eugenio, cuya prometida acaba de ser arrastrada por la inundación de 1824 que evoca el poema, sacude su puño contra la estatua porque es Pedro el responsable de que la vida de Eugenio se arruine. Pero una vez que el afligido Eugenio comete su impetuoso acto de lesa majestad, se siente tan aterrado y culpable que pierde la razón, imaginando que oye los cascos del jinete de bronce persiguiéndole; y su cuerpo es

finalmente arrastrado a la orilla de una cabaña en una isla solitaria devastada por la tormenta.

Pushkin dramatiza así el inmenso poder de Petersburgo para aplastar la vida de todos aquellos seres humildes y desvalidos que viven a la sombra de sus esplendores; pero, lo que es aún más importante, Pushkin trata el destino del pobre Eugenio con simpatía y compasión en lugar de someterlo al ridículo, como hace Gogol con tipos similares. Tras la visión, esta es exactamente la actitud que el propio Dostoievski adoptará hacia tales personajes. Pushkin, en otras palabras, señaló el camino para que Dostoievski superase su romanticismo sin convertirse en un mero imitador de Gogol; la visión simboliza el momento en que Dostoievski se da cuenta de que, siguiendo el ejemplo de Pushkin, puede unirse a la nueva corriente gogoliana y afirmar al mismo tiempo su originalidad artística. Si, tras la visión, los personajes de Gogol son contemplados con frescura —y de tal manera que su historia «desgarra profundamente el corazón»— es porque ahora se los ve a través del prisma de Pushkin. En resumen, el «mundo completamente nuevo» que la visión reveló a Dostoievski fue el de su propio estilo de naturalismo sentimental, una síntesis de Gogol, Pushkin y por supuesto Dostoievski.

[1] *Pis'ma*, 1, p. 76; 24 de marzo (febrero) de 1845.
[2] A. I. Riesenkampf, "Vospominaniya o F. M. Dostoevskom", *LN* 86 (Moscú, 1973), p. 325.
[3] *Ibid*., p. 330.
[4] *Ibid*., p. 331.
[5] *Ibid*.
[6] *DVS*, 1, p. 95.
[7] *Pis'ma*, 1, p. 65; 23 de diciembre de 1841.
[8] *Ibid*., 4, p. 450; 5 de septiembre de 1844.
[9] Parece probable que Dostoievski recibiese al final sus mil rublos. Dijo a la comisión que investigaba el asunto Petrashevski que en 1845 renunció a su derecho a la herencia de sus padres a cambio del pago inmediato de una suma de dinero. N. F. Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev,* Moscú, 1971, p. 123.
[10] Victor Brombert, *Stendhal: Fiction and the Themes of Freedom,* Nueva York, 1968, p. 29.
[11] «La equivalencia del amor y el odio, el uno nacido incesantemente del otro […] está en el centro de la psicología raciniana del amor». Paul Bénichou, *Morales du grand siècle,* París, 1967, p. 223.
[12] *Pis'ma*, 1, pp. 58-59; 1 de enero de 1840.
[13] *Ibid*., p. 69; mediados de enero de 1844.
[14] V. G. Belinski, *Izbrannye filosofskie sochineniya*, 2 vols., Moscú, 1950, 1, p. 215.
[15] I. I. Panaev, *Sobranie sochinenii*, 6 vols., Moscú, 1912, 6, p. 212.
[16] Citado en Yu Oksman, *Letopis zhizn' i tvorchestvo V. G. Belinskogo*, Moscú, 1958, p. 195.
[17] Panaev, *SS*, 6, p. 273.

[18] V. G. Belinski, *Obras filosóficas escogidas*, Moscú, 1948, p. 159.

[19] *Ibid*., pp. 164-165.

[20] P. V. Annenkov, *The Extraordinary Decade*, ed. Arthur P. Mendel, trad. Irwin R. Titunik, Ann Arbor, MI, 1968, p. 112.

[21] Los nombres más conocidos de la *Pléiade* fueron el propio Panaev y K. D. Kavelin. Entre 1843 y 1848, la *Pléiade* floreció hasta incluir a Nekrásov, Turguénev, Dostoievski, Goncharov y Saltykov-Schedrin. Herzen y Ogarev también participaban ocasionalmente cuando venían a Petersburgo.

[22] *Véase* N. V. Gogol v Rus koi kritike, *Moscú, 1953, p. 122.*

[23] Annenkov, *Decade*, p. 112.

[24] Belinski, *IFS*, 1, p. 432.

[25] Una cita de *Almas muertas*. Belinski, *Works*, pp. 192-193.

[26] *DVS*, 1, p. 129.

[27] D. V. Grigorovich, *Polnoe sobranie sochinenii*, 12 vols, San Petersburgo, 1896, 12, p. 266.

[28] *DVS*, 1, p. 114.

[29] Belinski, *Works*, p. 323.

[30] Harold March, *Frédéric Soulié*, New Haven, 1931, p. 177.

[31] George Sand, *The Last of the Aldinis*, trad. George Burnham Ives, Filadelfia, 1900, pp. 359-360.

[32] *DW* (junio de 1876), p. 346.

[33] Citado en M. Polyakov, *Vissarion Belinski*, Moscú, 1960, p. 325.

[34] Dostoievski leyó *L'Uscoque*, que se publicó en la *Revue des Deux Mondes* en 1838. Ese mismo año comenzó a aparecer *Spiridion* en la misma publicación, y la revista, eminentemente respetable, estaba disponible en la biblioteca francesa a la que Dostoievski estaba suscrito.

[35] *DVS*, 1, pp. 112-113.

[36] *DW* (junio de 1876), p. 349.

[37] *Pis'ma*, 1, p. 73; 30 de septiembre de 1844.

[38] *Ibid*., p. 76; 24 de marzo (febrero) de 1845.

[39] Este punto de vista ha sido propuesto por K. K. Istomin y A. I. Bem. Para más información, véase el sugerente artículo de Bem, "Pervye shagi Dostoevskogo", *Slavia* 12 (1933-1934), pp.134-161.

[40] Honoré de Balzac, «Eugénie Grandet», *La comédie humaine*, ed. Marcel Bouteron, París, 1963, 3, p. 599.

7.
POBRES GENTES

NINGÚN DEBUT EN LA LITERATURA rusa ha sido descrito de forma más vívida que el de Dostoievski, y pocos, en verdad, levantaron un revuelo tan sensacional y amplio. El relato que hizo Dostoievski es bien conocido, aunque él exageró y sintió considerablemente su propia inocencia e ingenuidad. «A principios del invierno [de 1845], al sur, comencé a escribir *Pobres gentes* [*Bednye lyudi*], mi primera novela; antes de eso nunca había escrito nada. Una vez terminada la novela, no sabía qué hacer con ella, ni a quién enseñársela»[1]. Dostoievski sabía muy bien lo que quería hacer con su novela, y también hay pruebas de que Grigorovich le presionaba para que entregara su obra a *Notas de la Patria*[2].

Sin embargo, no cabe duda de lo que ocurrió cuando la novela estuvo lista. Grigorovich se sintió profundamente conmovido por la obra; se la llevó a Nekrásov; y ambos jóvenes literatos derramaron lágrimas por la triste situación de los personajes de Dostoievski. Actuando por impulso, corrieron al apartamento de Dostoievski a las cuatro de la mañana —era una «noche blanca» en San Petersburgo, brillante y luminosa como el día— para transmitirle su emoción. Al día siguiente, Nekrásov se la llevó a Belinski, que la recibió con la misma calidez y aprecio. Annenkov visitó a Belinski mientras el crítico estaba sumergido en el manuscrito de Dostoievski; nos ha dejado un gráfico relato del entusiasmo de Belinski ante su descubrimiento. «¿Ves este manuscrito? […] No he podido separarme de él desde hace casi dos días. Es una novela de un principiante, un nuevo talento […] su novela revela secretos de la vida y los personajes en Rusia como nadie antes de él ni siquiera soñó. Es el primer intento de novela social que hemos tenido […]. El asunto en ella es simple: trata de algunos simplones de buen corazón que suponen que amar al mundo entero es un placer, además de un deber extraordinario para todos. No pueden comprender nada cuando la rueda de la vida, con todas sus normas y reglamentos, les pasa por encima y les quiebra los miembros y los huesos sin mediar palabra. Eso es todo lo que hay, pero ¡qué drama, qué personajes! Se me olvidó decirte que el artista se llama Dostoievski»[3].

La respuesta de Belinski, dejando a un lado la propensión de su temperamento excitable a las reacciones extremas, solo puede explicarse en términos de su lucha contra los epígonos rusos del romanticismo y su decidido intento de crear un nuevo movimiento de realismo social en la literatura rusa. Si bien la vida rusa urbana y de clase baja había comenzado a ser

representada en todas sus formas y diversidades en el esbozo fisiológico, se hacía hincapié en la descripción de lo externo más que en la narración, en la precisión fotográfica (los esbozos se llamaban «daguerrotipos» y se acompañaban de ilustraciones) más que en la penetración imaginativa y la identificación interior. Dostoievski fue el primer escritor que, habiendo escogido este material dentro del rango temático de la Escuela Natural, logró producir algo más que una serie de esbozos fisiológicos. «Estoy muy a menudo en casa de Belinski», escribe a Mijaíl en el otoño de 1845. «Está tan bien dispuesto hacia mí como es posible, y ve seriamente en mí *una prueba pública* y una justificación de sus opiniones»[4]. Dostoievski había logrado producir la obra que Belinski esperaba; y la conmoción que creó *Pobres gentes* entre los contemporáneos es en gran medida atribuible a la controversia sobre la nueva orientación que Belinski había dado a la literatura rusa.

Pobres gentes se presenta en forma de novela epistolar entre dos corresponsales: el humilde concejal titular Makar Devushkin, un empleado de mediana edad que trabaja en una de las vastas oficinas de la burocracia de San Petersburgo, y una joven que apenas acaba de salir de la adolescencia, Varvara Dobroselova[5]. Ambas son almas tiernas, solitarias y frágiles, cuya solicitud mutua aporta un rayo de calidez a sus vidas, que de otro modo serían lúgubres. Pero el inocente idilio pronto termina por la presión de las sórdidas fuerzas contra las que luchan. La desesperada posición de Varvara y la posibilidad de restablecer su situación social la obligan a aceptar una oferta de matrimonio, y el libro termina con el lamento de angustia de Devushkin cuando Varvara desaparece para siempre en las estepas con su insensible novio Bykov (cuyo nombre evoca la palabra rusa para «toro»).

No hay nada más impresionante en *Pobres gentes* que la destreza con la que Dostoievski utiliza la forma epistolar para revelar los pensamientos ocultos y tácitos de sus personajes; lo que se lee en sus cartas entre líneas es más importante que lo que aparece en la superficie; o, más bien, es la tensión entre lo hablado y lo tácito lo que nos da el verdadero acceso a su conciencia. Devushkin, tan sencillo y sin complicaciones a primera vista, es un personaje que está en constante lucha consigo mismo. Se reduce a la más absoluta pobreza por el bien de Varvara, colmándola de pequeños regalos en forma de dulces y frutas que no puede permitirse, y sufre la agonía —que trata de ocultar— de sentirse humillado debido a las dificultades que le causa su indigencia. Por encima de todo, está su lucha «ideológica», la lucha con los pensamientos rebeldes que surgen en él de forma inexplicable bajo la presión de su implicación emocional con Varvara, pensamientos que están completamente en desacuerdo con el incuestionable credo de obediencia que siempre había aceptado hasta ese momento.

Dostoievski rodea este sencillo relato del breve encuentro de sus personajes con una serie de complementos que amplían la historia hasta dotarla de las dimensiones de una verdadera novela social. El diario de Varvara nos traslada a su inocente y rústica infancia, y también contiene el retrato del estudiante tuberculoso Pokrovski —la primera descripción breve de Dostoievski del nuevo intelectual *raznochinets* que más tarde se convertiría en Raskólnikov —. Su padre nominal, un borracho sin remedio casado con una chica a la que Bykov dejó embarazada, es retratado por Dostoievski con un *pathos* tragicómico digno de Dickens, sobre todo en las escenas en las que el anciano, destrozado, sigue el carro fúnebre de su adorado y culto hijo hasta su última morada. «El anciano parecía no sentir el frío y la humedad y corría lamentándose de un lado a otro del carro, con las faldas de su viejo abrigo revoloteando al viento como si fueran alas. De todos sus bolsillos sobresalían libros; en sus manos había un enorme volumen que sostenía con fuerza […]. Los libros seguían cayendo de sus bolsillos al barro. La gente le paraba y le señalaba lo que había perdido, él lo recogía y se ponía a correr

de nuevo tras el ataúd».

Otra historia de este tipo es la del hambriento oficinista Gorshkov y su familia, venidos del campo para limpiar su nombre de una acusación de malversación de fondos mientras estaba al servicio del gobierno. Es la arquetípica familia sumida en las profundidades de la pobreza que aparecerá una y otra vez en Dostoievski, y aquí se caracteriza por un silencio terrible y antinatural, como de un sufrimiento demasiado hondo para expresarse en lamentos. Ni siquiera se oye el sonido de los niños, dice Devushkin a Varvara: «Una noche pasé por delante de su puerta; en ese momento había un silencio inusual en la casa; volví a oír un sollozo como si estuvieran llorando tan silenciosamente, con tanta lástima, que era desgarrador, y el pensamiento de esas pobres criaturas me persiguió toda la noche, de modo que no pude dormir bien».

Todas estas líneas narrativas se entrelazan para construir una imagen de la misma lucha inútil por mantenerse humanamente a flote frente a las circunstancias aplastantes, los mismos tesoros de sensibilidad y refinamiento moral que aparecen en los lugares más inverosímiles, al menos desde el punto de vista de la literatura rusa hasta entonces. Por todas partes, la pobreza y la humillación, la explotación de los débiles e indefensos por parte de los ricos, los poderosos y los que no tienen escrúpulos, todo ello en medio de la abarrotada vida de los barrios bajos de San Petersburgo, con sus olores nauseabundos y sus viviendas llenas de inmundicias. *Pobres gentes* combina estos pintorescos méritos de lo mejor de los esbozos fisiológicos con una visión nueva e infalible de las torturas de la sensibilidad humillada. El mundo visto desde abajo y no desde arriba constituye la mayor innovación de Dostoievski respecto a Gogol, cuya simpatía por sus humildes protagonistas nunca es lo suficientemente fuerte como para superar la condescendencia implícita en su postura narrativa. Las situaciones y la psicología de *Pobres gentes* hablan por sí solas contra el orgullo y los prejuicios de clase, y contra la presunta superioridad de los de arriba sobre los de abajo. Pero el libro contiene también una protesta mucho más abierta que, aunque no es mencionada por Belinski, no pudo ciertamente dejarle indiferente.

Devushkin experimenta una clara evolución en el transcurso del libro. Las primeras cartas revelan que acepta su humilde lugar en la vida sin emitir un atisbo de protesta, e incluso se enorgullece de realizar sus modestas tareas a conciencia. Sin embargo, en el punto más bajo de su miseria Devushkin pierde el ánimo y se da a la bebida. Nunca se había sentido tan degradado e inútil; y ese es el momento en que una débil chispa de rebeldía brota incluso en su dócil y sumiso pecho. Al salir a una de las calles de moda de Petersburgo, llena de tiendas lujosas y gente elegantemente vestida, le llama la atención la diferencia con la muchedumbre hosca e infeliz de su propio barrio de chabolas, y de repente empieza a preguntarse por qué él y Varvara deben estar condenados a la pobreza mientras otros nacen en el regazo del lujo.

«Ya sé, ya sé, querida, que es un error pensar eso, que es cosa de librepensadores; pero para ser honesto, para decir toda la verdad, ¿por qué el destino, como un cuervo, grazna la buena fortuna para uno que aún no ha nacido, mientras otro comienza su vida en el asilo de huérfanos?». La fortuna parece no tener relación con el mérito personal; y esta idea revolucionaria tampoco está el alcance total del «librepensamiento» de Devushkin. A medida que continúa, lo encontramos expresando la idea distintivamente sansimoniana de que el trabajador más humilde tiene más derecho a ser respetado, porque es más útil a la sociedad que el parásito social más rico y aristocrático. Todo esto lleva a Devushkin a una hiriente visión del contraste entre las vidas de los ricos y los pobres, una visión que, como en uno de los folletines de Sue o Soulié, desmonta la fachada más allá de la cual viven ocultas ambas

clases para que uno las vea simultáneamente:

> Allí, en algún rincón lleno de humo, en algún agujero húmedo que, por la pobreza, pasa por alojamiento, algún obrero se despierta de su sueño; y toda la noche ha estado soñando con botas, por ejemplo, que casualmente había cortado el día anterior, ¡como si un hombre debiera soñar con semejantes tonterías! […] Sus hijos lloran y su mujer tiene hambre; y no solo los zapateros se levantan así por las mañanas […] pero este es el punto, Varinka, cerca de la misma casa […] un hombre rico en su dorado retiro sueña por la noche, puede ser, con esas mismas botas […] en un sentido diferente, pero aun así botas, porque en el sentido en que estoy usando la palabra, cada uno de nosotros es un poco zapatero, querida Varinka; […] es una pena que no haya nadie al lado de esa persona rica, ningún hombre que le susurre al oído: «Vamos, deja de pensar en esas cosas, de no pensar en nada más que en ti mismo, de no vivir para nada más que para ti; tus hijos están sanos, tu mujer no pide comida. Mira a tu alrededor, ¿no ves algún objeto más noble por el que preocuparte que tus botas?».

La indiferencia de los ricos y los poderosos ante la miseria que les rodea llena de indignación a Devushkin, hasta el punto de que por un momento siente que su propio sentimiento de inferioridad está fuera de lugar. «Llega al fondo de eso», dice, «y entonces juzga si uno hace bien abusando de sí mismo sin razón e infligiéndose una mortificación indigna».

Este pasaje contiene el tema social central del libro, que es la variante de Dostoievski del mismo ruego que se encuentra en la novela social francesa de la década de 1830 y en Dickens: el ruego dirigido a los ricos y poderosos para que asuman alguna responsabilidad moral por lo que padecen sus hermanos menos afortunados. Este tema alcanza su punto álgido en la famosa escena de Devushkin con el superior de la Administración Pública, cuando el pobre empleado, que ha obrado descuidadamente al copiar algún documento que se necesitaba con urgencia, lo llaman para recibir una reprimenda. Sus sentimientos se describen de la siguiente manera: «Mi corazón empezó a temblar dentro de mí, y no sé por qué estaba tan asustado; solo sé que me entró un pánico que nunca había sentido en toda mi vida. Me quedé clavado en mi silla, como si no pasara nada, como si no fuera conmigo». Para entonces su aspecto es poco mejor que el de un espantapájaros, y el último botón que le queda se cae y rebota ruidosamente por el suelo mientras intenta murmurar alguna excusa. Conmovido por su evidente miseria, el bondadoso general le entrega en privado a Devushkin un billete de cien rublos. Cuando este intenta besarle la mano en señal de agradecimiento, se sonroja, evita el gesto de autodescarga y le da a Devushkin un apretón de manos igualitario. «Juro que por muy abatido y afligido que estuviera en los días más amargos de nuestra desgracia», le dice a Varvara, «mirándote a ti, a tu pobreza, y a mí mismo, a mi degradación y a mi inutilidad, a pesar de todo eso, juro que los cien rublos no son tanto para mí como que Su Excelencia se haya dignado darme la mano a mí, una brizna de paja, un borracho sin valor alguno». El general pudo no solo compadecerse de la penosa angustia económica de Devushkin, sino también de su anhelo de conservar su autoestima: esto es lo que salva su impulso caritativo de ser una humillación más.

A Belinski le impactó profundamente esta escena; Dostoievski cuenta cómo exclamó en su primer encuentro. «¡Y ese botón arrancado! Aquel momento de besar la mano del general […] ¡porque esto ya no es compasión por ese infeliz, sino horror, horror! En esa misma gratitud hay horror»[6]. La delicadeza de los sentimientos que muestra el apretón de manos, el reconocimiento implícito de su igualdad con el humilde Devushkin en términos humanos, es un punto simbólico hecho por partida doble. A Devushkin le molesta que, antes de recibir la caridad, se investiguen los asuntos de su compañero de copas, el indigente Emelyan Ilyich,

lo que toma como una afrenta a la dignidad de Emelyan («hoy en día, mi querida alma, la benevolencia se practica de forma muy extraña»). Del mismo modo, cuando Gorshkov, tras ganar su pleito, va por ahí murmurando que su «honor» ha sido restaurado, el cínico escritor Ratazyaev dice que, sin nada que comer, el dinero es más importante que el honor. «Me pareció», observa Devushkin, «que Gorshkov estaba ofendido».

Dostoievski era muy consciente de que lo espiritual tiene la misma importancia que lo material a la hora de aliviar la suerte de los desgraciados, si es que no es de mayor importancia, ya que la pobreza no hace más que aumentar la necesidad de autoestima y respeto por uno mismo hasta el punto de la morbosidad. De hecho, la prominencia de este motivo en *Pobres gentes* ya revela una tensión en la obra de Dostoievski que tendrá importantes consecuencias más adelante. En *Pobres gentes* esta tensión entre lo espiritual y lo material está todavía latente y en estado de equilibrio; el énfasis que se da a la dimensión espiritual (o, si se prefiere, a la moral-psicológica) de la experiencia humana no hace sino aumentar el patetismo de las injusticias materiales que tienen que sufrir los personajes de Dostoievski. Pero cuando, a partir de los primeros años de la década de 1860, un materialismo agresivo y obtuso se convirtió en la ideología del radicalismo ruso, Dostoievski rompió con los radicales en defensa de lo «espiritual» en un sentido amplio. Esta oposición entre la satisfacción de las necesidades materiales del hombre y sus necesidades morales-psicológicas innatas culminará un día, por supuesto, en la Leyenda del Gran Inquisidor.

Resulta que la ayuda del general, aunque permite a Devushkin hacer frente a sus necesidades más acuciantes, no resuelve su problema humano. El principio del fin de Devushkin se produce cuando el libro pasa del tema de la pobreza al de la imposibilidad de retener a Varvara. El hecho de que el gesto caritativo del general no haya resuelto definitivamente *todos los* problemas de Devushkin indica que Dostoievski proyectaba su tema en un contexto más amplio, en el que lo social es solo un componente de un embrollo humano aún más complejo. Y el destino de Gorshkov, que muere el mismo día en que se le reivindica plenamente y se le devuelve el honor y la seguridad, ilustra de nuevo lo consciente que era Dostoievski de los problemas humanos para los que, hablando con propiedad, no hay solución social alguna.

Hay otro motivo que sugiere que Dostoievski pretendía ampliar el horizonte temático en este punto. Mientras que al principio Devushkin se revuelve explícitamente solo contra las injusticias de la jerarquía social, al final del libro aparece el tímido comienzo de una revuelta contra la sabiduría del propio Dios. Cuando Varvara anuncia que acepta la propuesta de matrimonio y pone su destino en el «santo e inescrutable poder» de Dios, Devushkin responde: «Por supuesto, todo es según la voluntad de Dios; eso es así, ciertamente debe ser así, es decir, ciertamente debe hacerse la voluntad de Dios en esto; y la Providencia del Creador Celestial es bendita, por supuesto, e inescrutable, y también es el destino y son lo mismo […] lo único es, Varinka, ¿cómo puede ser tan pronto? […] Yo […] me quedaré solo». Aquí se vislumbra al futuro metafísico de Dostoievski saliendo de los límites de la cuestión de la justicia social, o más bien tomándola solo como punto de partida.

Además de ser un conmovedor alegato a favor de la conmiseración social, *Pobres gentes* es también, a pesar de su brevedad, una creación muy consciente y compleja. A lo largo del siglo XVIII, la novela epistolar sentimental había sido la forma en la que modelos de virtud y sensibilidad como la Clarissa Harlowe de Richardson y la Julie de Rousseau, o almas poéticas y exaltadas como el Werther de Goethe, habían vertido sus sentimientos elevados y sus pensamientos nobles. La novela epistolar se había convertido así en un vehículo para el sentimiento romántico de alto nivel, y sus personajes centrales eran siempre figuras

ejemplares desde el punto de vista de la educación y la crianza. De hecho, el impulso social subyacente de esta forma era demostrar la superioridad moral y espiritual de sus protagonistas, en su mayoría burgueses, frente al mundo corrupto del privilegio de la clase aristocrática en el que vivían. Dostoievski utiliza la forma con el mismo propósito en relación con una clase social mucho más baja. Pero, dado que la novela epistolar sentimental se había identificado tradicionalmente con personajes muy cultivados y emocionalmente exaltados, asumió un considerable riesgo artístico al hacerlo.

Representar el romance frustrado de un añoso copista y una doncella deshonrada con este esquema sentimental era violar las convenciones narrativas hasta entonces aceptadas, pero podemos ver que Dostoievski lo hizo muy conscientemente. En la pensión de los barrios bajos donde Devushkin ha alquilado un rincón de la cocina, los dos criados se llaman Teresa y Faldoni (no son sus nombres reales, por supuesto, sino presumiblemente una invención del cáustico literato Ratazyaev). Las *Cartas* de Karamzín no solo habían hecho famosos los nombres de estos dos heroicos amantes en Rusia, sino que su historia también había servido de tema para una novela epistolar francesa traducida al ruso a principios de siglo. Ratazyaev dice que el propio Devushkin es un «Lovelace», es decir, lo identifica con el libertino aristócrata que viola a Clarissa Harlowe. La incongruencia de todos estos apelativos ilustra el efecto que Dostoievski desea obtener. Al elevar a sus Devushkin y Varvara a la categoría de protagonistas epistolares, mientras degrada a Teresa y Faldoni al nivel de caricaturas cómicas (Teresa es «una gallina desplumada y seca», Faldoni «un finlandés pelirrojo y malhablado, con un solo ojo y una nariz respingona»), Dostoievski reclama implícitamente para sus personajes humildes el respeto y la atención que hasta ahora se concedía a los héroes y heroínas sentimentales de mucho mayor rango. Y al invitar al lector a comparar mentalmente a Devushkin con Lovelace, Dostoievski exhibe la preeminencia moral del humilde oficinista sobre el brillante pero egoísta y destructivo aristócrata.

La originalidad del uso que hace Dostoievski de la forma epistolar sentimental, como V. V. Vinogradov, destaca en el contexto de la considerable tradición literaria que ya existía para la representación del burócrata-escriba de San Petersburgo (o *chinovnik*, como se le conoce en ruso). Esta tradición, que se remonta a la década de 1830, trataba a este personaje solo como material para la anécdota burlesca y la escena satírica; y ya en 1842 se encuentran protestas contra las injustas caricaturas del *chinovnik* que se habían convertido en una moda literaria tan popular[7]. “El abrigo” de Gogol se inscribe en esta tradición y conserva gran parte de su tono burlón, jocoso y anecdótico. Aunque Gogol introduce una petición sentimental de piedad en medio de la anécdota burlesca, esta petición se hace desde un punto de vista ajeno y superior al personaje. El inesperado pasaje choca, pues, con el tono y el tratamiento despectivo que se le da a Akaki Akakievich[8] en el resto del relato y produce más bien el efecto de una moraleja de pega. Dostoievski, por el contrario, al presentar el tema del *chinóvnik* —hasta entonces solo cómico— en forma de novela epistolar sentimental, rompe el esquema satírico e integra su tema «filantrópico» en su forma.

Los contemporáneos de Dostoievski lo veían principalmente como un seguidor de Gogol; los críticos se han centrado en su transformación «paródica» de los personajes y motivos gogolianos, que convierte de la tonalidad de la comedia grotesca y fantástica en la de la tragicomedia sentimental. Sin embargo, estos puntos de vista no se excluyen mutuamente. Dostoievski invierte los rasgos *estilísticos* de “El abrigo” que tienden a ridiculizar a Akaki Akakievich. El efecto de esta inversión, sin embargo, no es el de *socavar* la importancia de Gogol, sino más bien el de *reforzar* su tema abiertamente «humanitario». La técnica narrativa de Gogol crea una distancia cómica entre el personaje y el lector que impide la identificación

emocional; Dostoievski contrarresta los rasgos puramente satíricos del modelo asumiendo sus elementos y, mediante el uso de la forma epistolar sentimental, los remodela para acentuar la humanidad y la sensibilidad de Devushkin. No conozco ningún término que se ajuste a este proceso de parodia formal puesto al servicio del refuerzo temático. Lejos de ser la relación antagónica de un parodista con su modelo, se parece más a la de un crítico comprensivo dotado de la capacidad creativa de remodelar una obra para que su forma esté en armonía con su contenido. Tanto *Pobres gentes* como "El abrigo" contienen la misma mezcla gogoliana de «risa a través de las lágrimas», pero en diferentes proporciones; la risa es lo más importante para Gogol, mientras que para Dostoievski son las lágrimas las que predominan[9].

La novela de Dostoievski también incorpora indicios sobre el ámbito literario más inmediato del nuevo tratamiento que ahora hace del *chinovnik*. De hecho, uno de los rasgos más llamativos de *Pobres gentes*, como señaló hace tiempo A. Beletski, es precisamente su «literariedad», las numerosas referencias y reflexiones sobre el panorama literario actual que Dostoievski consigue introducir en sus páginas[10]. Devushkin y Varvara se envían mutuamente libros para leer y después comentar sus impresiones; Devushkin sueña incluso en un momento dado con publicar un volumen de su propia poesía y da muestras de ser consciente de su «estilo». Sus comentarios no son más que una reflexión en voz alta de la obra proporcionada por el autor, un comentario que alcanza su punto álgido en la reacción de Devushkin a dos relatos, "El jefe de estación" de Pushkin y "El abrigo" de Gogol.

Varvara le presta a Devushkin un ejemplar de los *Cuentos de Belkin* de Pushkin, y el relato "El jefe de estación" le conmueve especialmente. «Sabes que me siento exactamente igual que en el libro», le dice, «y a veces he estado exactamente en la misma situación que, por ejemplo, Sansón Vyrin, el pobre». Vyrin es el jefe de estación que, por su buen carácter y su respetuosa docilidad hacia sus superiores, permite que un joven noble huya con su hermosa hija. El anciano ahoga su desesperación en la bebida y muere con el corazón roto, y la historia es delineada por Pushkin con genuina simpatía por su sufrimiento. Devushkin llora a mares al leer esta sentimental historia, que prefigura lo que prevé para Varvara y para él mismo, y dice proféticamente: «Sí, es natural […]. ¡Está vivo! Lo he visto en mí mismo; trata sobre mí».

Sin embargo, "El abrigo" despierta en Devushkin un violento estallido de antagonismo. Lo que más le indigna es la descripción arrogante que hace Gogol de la vida y los rasgos de carácter de Akaki Akakievich, que Devushkin considera personalmente insultante y profundamente falsa. ¿Con qué derecho, se pregunta indignado, «aquí, delante de tus propias narices, alguien hace una caricatura de ti?». Tampoco le impresiona el único pasaje que intenta tratar a Akaki como a un hermano. Lo que el autor *debería* haber añadido, afirma, es que era «de buen corazón, un buen ciudadano que no merecía ese trato por parte de sus compañeros, alguien que obedecía a sus superiores […] que creía en Dios y que murió (si se insiste en que no hay más remedio que muera) llorado por todos». Devushkin también cree que la historia mejoraría si tuviera un final feliz.

Aunque Dostoievski no se ajusta a esta exigencia del inculto gusto de Devushkin por una historia sentimental con una moraleja edificante al final, se mueve en esa dirección. Pues describe la triste historia de la vida de Devushkin al modo tierno del sentimentalismo de Pushkin en "El jefe de estación". Manteniendo el «naturalismo» de los detalles y el decorado asociado a la tradición cómica de la representación del *chinovnik*, Dostoievski une todo ello a la corriente lacrimógena del sentimentalismo ruso que se remonta a Karamzín; y esta fusión creó una corriente artística original dentro de la Escuela Natural —la corriente del naturalismo sentimental— que rápidamente encontró imitadores y se convirtió en un

movimiento literario independiente, aunque menor[11].

Dostoievski también mantuvo una polémica constante con los enemigos románticos de la Escuela Natural y con aquellos literatos que explotaban las últimas modas únicamente por motivos económicos. Ratazyaev es el primero de los muchos retratos poco halagüeños que hace Dostoievski de la tribu literaria, y es interesante ver lo pronto que se estableció esta antipatía profundamente arraigada hacia sus colegas escritores. Ratazyaev es un versátil pirata que realiza obras de varios géneros, y Devushkin, terriblemente presionado, transcribe pasajes de muestra para la edificación de Varvara de obras maestras como *Pasiones italianas* o *Yermak y Zuleika*. Esto ofrece a Dostoievski la oportunidad de parodiar las novelas románticas al estilo de la alta sociedad de Marlinski, y de burlarse de los imitadores de Scott: «¿Qué va a hacer la pobre doncella [Zuleika], criada entre las nieves de Siberia en la *yurta* de su padre, en vuestro mundo frío, helado, desalmado y egoísta?». Ratazyaev, naturalmente, no piensa mucho en "El jefe de estación" porque ahora, le dice a Devushkin, todo eso está «pasado de moda», y los esbozos fisiológicos son los que arrasan.

Estas parodias sirven, por contraste, para profundizar en la caracterización de Devushkin; y sirven también de fondo para realzar la elevación moral de su propia vida. Devushkin vive *de hecho* la vida del amor y está *realmente* comprometido en la lucha contra «un mundo frío, helado, desalmado y egoísta» que estas ampulosas exageraciones no hacen más que falsificar. Dostoievski utiliza así la relación implícita de su forma con la tradición literaria, el comentario directo de sus personajes y la parodia satírica para dotar a su historia patético-sentimental de una dimensión «ideológica» que define su posición sorprendentemente independiente entre las corrientes socio-literarias de la década de 1840.

[1] DW (enero de 1877), p. 584.

[2] *Pis'ma*, 1: 75; 24 de marzo (febrero) de 1845.

[3] P. V. Annenkov, *The Extraordinary Decade*, ed. Arthur P. Mendel, trad. Irwin R. Titunik, Ann Arbor, MI, 1968, p. 150.

[4] *Pis'ma*, 1, p. 82; 8 de octubre de 1845.

[5] Ambos nombres tienen ecos alegóricos. Devushkin evoca la palabra *devushka,* que designa a una joven o doncella. La incongruencia de este apelativo es conmovedoramente humorística, y sin embargo indica algo de la calidad del carácter de Devushkin. Dobroselova es una combinación de la palabra rusa para «bueno» y «pueblo de campo».

[6] El artículo de Belinski se reproduce en *DRK*, p. 24.

[7] V. V. Vinogradov, *Evolutsiya Russkogo naturalizma,* Leningrado, 1929, pp. 311-338. Es la segunda parte

del estudio clásico de Vinogradov sobre *Pobres gentes*.

[8] Su propio nombre deriva de la palabra rusa para «mierda», *kaki*.

[9] Victor Terras, *The Young Dostoievski, 1846-1849* (La Haya, 1969), pp. 14-15; para los debates sobre la parodia, véase Wido Hempel, "Parodie, travestie und pastiche", *Germanische-Romanische Monatsschrift* 46 (abril de 1965), pp. 150-175, y Yu. Tynyanov, "Dostoievski i Gogol (K teorii parodii)", en *Texte der Russischen Formalisten*, ed. Jurij Striedter, Munich, 1969, 1, pp. 301-371.

[10] Citado en V. I. Kuleshov, *Naturalnaya shkola v literature XIX veka*, Moscú, 1965, p. 256.

[11] Vinogradov, *Evolutsiya*, p. 390.

8.
DOSTOIEVSKI Y LA *PLÉIADE*

El entusiasmo de Belinski por el manuscrito de *Pobres gentes* hizo que el nombre de Dostoievski se convirtiera rápidamente en un símbolo entre su círculo, y la fama del nuevo joven autor se extendió por toda la comunidad literaria incluso antes de la publicación de la novela en enero de 1846. Panaev, que le hizo el cumplido a Dostoievski de empezar a imitar su forma de ser, escribió varios años después: «Lo llevábamos en brazos por las calles de la ciudad y, al exhibirlo al público, gritábamos: "He aquí un pequeño genio que acaba de nacer y cuyas obras, con el tiempo, acabarán con el resto de la literatura pasada y presente. ¡Inclínense! ¡Inclínense!". En todas partes, en las calles y en los salones, se proclamaba su nombre»[1]. El tono irónico de este pasaje refleja la actitud posterior de la *Pléiade* de Belinski hacia Dostoievski, pero también confirma la enorme aclamación que recibió incluso antes de que su primera novela apareciese en *El Almanaque de Petersburgo*, una colección de escritos de la Escuela Natural editada por Nekrásov.

Con su habitual impetuosidad y entusiasmo, Belinski adoptó inmediatamente al joven autor como un íntimo y habló de él a los demás con un afecto incondicional. «"Sí", solía decir [Belinski] con orgullo», recuerda Turguénev, «como si él mismo hubiera sido responsable de algún logro terrible, "sí, mi querido amigo, déjame decirte que puede ser un pájaro diminuto", y ponía la mano a unos treinta centímetros del suelo para mostrar lo diminuto que era, "pero tiene garras afiladas" [...] en su arrebato de paternal ternura hacia un talento recién descubierto, Belinski lo trataba como a un hijo, como si fuera su propio "niño pequeño"»[2].

Dostoievski se convirtió así —por una temporada demasiado breve— en el león literario de la sociedad culta de Petersburgo, y la nueva gloria de su posición, la adulación que recibió de todas partes, habría hecho girar la cabeza incluso de una personalidad más equilibrada. En el caso de Dostoievski, abrió las compuertas de una vanidad sin límites que, hasta ese momento, había mantenido a buen recaudo. Sus cartas pasaron a estar repletas de una exuberancia maníaca y de una autoglorificación bastante comprensible, dadas las circunstancias. «En todas partes», le dice a Mijaíl, «hay una expectación increíble, una curiosidad apasionada por mí […]. Todo el mundo me considera una especie de prodigio. No puedo ni abrir la boca sin que se repita en todos los ámbitos que Dostoievski dijo esto o que

Dostoievski piensa hacer aquello […]. De verdad, hermano, si empezase a contar todos mis éxitos, no habría suficiente papel para ellos. Os digo con toda franqueza que ahora estoy casi borracho de mi propia gloria»[3].

Informa a Mijaíl de que dos aristócratas con ínfulas literarias, el conde Odoevski y el conde Sollogub, han preguntado por él, y que A. A. Kraevski, el poderoso propietario de *Notas de la Patria*, le había dicho sin rodeos a Sollogub: «Dostoievski no te honrará con el placer de su compañía». «Así es, en verdad; y ahora este pequeño y mezquino aristócrata se ha montado en su caballo y cree que me aplastará con la magnificencia de su condescendencia»[4]. Sin embargo, al enfrentarse a Sollogub, que un día le llamó inesperadamente, Dostoievski se sintió enervado, confuso y asustado.

Más importante para Dostoievski que ese conocimiento casual de los cazadores de celebridades fue su aceptación en el encantador círculo interno de la *Pléiade* de Belinski. Al principio, todo iba perfectamente con la *Pléiade*, o al menos eso le parecía al ansioso joven iniciado, que había vivido una vida solitaria carente de verdadera intimidad, excepto con Shidlovski y con su hermano Mijaíl. «Hace poco regresó de París el poeta Turguénev —cuenta a Mijaíl— y se apegó a mí a primera vista con tal devoción que Belinski lo explica diciendo que se ha enamorado de mí. ¡Y qué hombre, hermano! Yo también me he enamorado de él. Un poeta, un aristócrata, talentoso, guapo, rico, inteligente, bien educado, y solo tiene veinticinco años. Y, para terminar, un carácter noble, infinitamente directo y abierto, formado en una buena escuela. Lee su relato "Andréi Kolosov" en *Notas de la Patria*. Es su vivo retrato, aunque no tenía pensado autorretratarse»[5]. Hay mucho de vanidad en este pasaje, pero también una inocencia conmovedora y una necesidad evidente de amistad genuina, una necesidad que le hizo confundir la conocida pero casual afabilidad de Turguénev con una inclinación sincera.

El pasaje fue escrito el día después de que Dostoievski visitara por primera vez el salón de los Panaev, que se había convertido en la cita favorita de Belinski y su grupo. El amable Panaev, de carácter débil, bondadoso y disipado, con una gran habilidad para escribir divertidas escenas satíricas de la vida de moda en Petersburgo, era amigo de todo el mundo. Su esposa, Avdotia, no solo era una famosa belleza, sino también la más destacada y docta de su época, que había alcanzado cierta notoriedad como novelista. Ya era, o pronto se convertiría, en la amante de Nekrásov (que vivió con los Panaev en un pacífico *ménage à trois* durante diez años), y estaba en el centro de la vida literaria rusa de mediados del siglo XIX, y sus *Memorias* ofrecen uno de los mejores retratos entre bastidores de la época. «Dostoievski nos visitó por primera vez por la noche con Nekrásov y Grigorovich», escribe, «que acababan de comenzar su carrera literaria. Era evidente—bastaba con una sola mirada—que Dostoievski era una persona terriblemente nerviosa e impresionable. Era delgado, bajito, rubio y de tez enfermiza; sus pequeños ojos grises pasaban con cierta dificultad de un objeto a otro, y sus labios incoloros se contorsionaban nerviosamente. Ya conocía a casi todos los invitados, pero, evidentemente, estaba desconcertado y no participaba en la conversación general. Todo el mundo trató de involucrarlo, para que venciese su timidez, y hacerle sentir que era un miembro del círculo»[6].

Una vez que la desconfianza original de Dostoievski se desvaneció, sus modales cambiaron por completo y empezó a mostrar en público la misma vanidad incontrolable que translucían sus cartas. «Debido a su juventud y a su nerviosismo», observa la señora Panaev, «no sabía cómo comportarse, y expresaba con demasiada claridad su engreimiento como autor y su alta opinión de su propio talento literario». Aturdido por la inesperada brillantez de su primer paso en la carrera literaria, colmado de los elogios de competentes jueces literarios,

no podía, como persona impresionable, ocultar su orgullo frente a otros jóvenes escritores cuyas primeras obras les habían iniciado modestamente en la misma carrera. Con la aparición de nuevos escritores jóvenes en el círculo, se podía causar problemas si se veían perjudicados por su irritabilidad y su tono altanero, que implicaba que él era inmensamente superior a ellos en talento»[7].

Todas las pruebas coinciden en que el comportamiento de Dostoievski con la *Pléiade* habría causado dificultades con un grupo de santos, por no hablar de un círculo de escritores jóvenes y no tan jóvenes que competían por la atención del público, cada uno con su propia vanidad de la que ocuparse. El resultado, como era de esperar, fue que a partir de cierto momento se volvieron contra Dostoievski y lo convirtieron en el blanco de una verdadera campaña de persecución. Para empeorar las cosas, el líder de la manada, por desgracia, era el mismo Turguénev que Dostoievski había creído devoto amigo suyo. «Comenzaron a destrozarlo», nos dice la señora Panaev, «a exasperar su orgullo pinchándolo en la conversación. Turguénev era un maestro en esto: atraía a Dostoievski a propósito para que discutiera y lo llevaba a los límites más lejanos de la irritabilidad. Dostoievski, empujado contra la pared, defendía a veces con pasión las opiniones más ridículas, que había soltado en el fragor de la discusión; Turguénev se abalanzaba sobre ellas y las ridiculizaba»[8].

Para una observadora como la señora Panaev, que sentía verdadera lástima por Dostoievski, estaba claro que se trataba de una personalidad anormalmente nerviosa cuya irritabilidad y susceptibilidad debían descartarse como síntoma de alguna aflicción. Al parecer, esta era también la opinión de Belinski. Cuando Turguénev le relataba al crítico alguno de los últimos desatinos de Dostoievski, su respuesta era: «¡Bueno, tú eres uno de los buenos! La tomas con un enfermo, le arrojas huevos, como si no supieras que cuando se exalta no sabe lo que dice»[9]. La situación no hacía más que envenenarse con Grigorovich, un notorio proveedor de chismes, que informaba a Dostoievski de todo lo que se decía de él en su ausencia; y así Dostoievski solía llegar a las reuniones ya hirviendo de rabia.

Un día, en el otoño de 1846, las cosas llegaron a un punto crítico cuando Turguénev se excedió en sus burlas. La señora Panaev describe la escena: «Una vez, estando presente Dostoievski, Turguénev representó su encuentro en provincias con una persona que creía que era un genio, y pintó el lado ridículo de este individuo de forma magistral. Dostoievski, blanco como una sábana y temblando de pies a cabeza, se dio a la fuga, sin esperar a escuchar el resto de la historia de Turguénev. Les comenté a todos: ¿qué sentido tiene sacar a Dostoievski de sus casillas de esa manera? Pero Turguénev estaba de lo más animado y se llevó a los demás, de modo que nadie prestó atención a la repentina salida de Dostoievski. Desde aquella noche, Dostoievski ya no nos visitaba, e incluso evitaba encontrarse con cualquier miembro del círculo en la calle […] solo vio a [Grigorovich], quien informó que Dostoievski nos maltrataba con vehemencia, que se había desencantado de todos nosotros, que todos [nosotros] éramos gente envidiosa, sin corazón y sin valor»[10]. En noviembre de 1846, Dostoievski escribe a Mijaíl: «Todos [los de la *Pléiade*] son unos canallas carcomidos por la envidia»[11].

La persecución de la *Pléiade* convirtió la vida de Dostoievski en una auténtica tortura. Su equilibrio físico y nervioso ya había mostrado signos de fragilidad, y se quebró completamente bajo la nueva tensión. En la primavera de 1846, Dostoievski sufrió lo que él describe como «un severo *shock* que afectó a todo mi sistema nervioso»[12]. Esta conmoción, según el diagnóstico de la época, había provocado una afluencia excesiva de sangre al corazón y había dado lugar a una inflamación de ese órgano; se controló aplicando sanguijuelas y haciendo dos sangrías. Después de este tratamiento, Dostoievski fue declarado

fuera de peligro, pero se le aconsejó que siguiera una dieta severa, que evitase las emociones fuertes y que llevase una vida ordenada y regular, consejos que, en su caso, fueron más fáciles de dar que de seguir. A finales de la primavera, el amigo de Dostoievski, Valerian Maikov, le sugirió que consultara al doctor Stepán Yanovski, un joven médico que acababa de establecer su consulta. Muy interesado en la literatura, Yanovski entabló una amistad con Dostoievski que duró el resto de sus vidas. Sus recuerdos de Dostoievski a mediados de la década de 1840 contienen detalles sobre su salud, aunque, desgraciadamente, Yanovski solo se refiere a una «enfermedad local» que tardó varios meses en curarse[13] (esa discreción hace sospechar que la dolencia podría haber sido venérea).

5. F. M. Dostoievski en 1847.

Al cabo de unas semanas, los dos jóvenes se hicieron muy amigos. Dostoievski también consultó a Yanovski sobre los trastornos nerviosos que seguían asolando su vida. Estos habían empeorado desde los días en que creía que alguien roncaba a su lado por la noche; ahora tomaban la forma de verdaderas «alucinaciones», que temía que anunciaran el comienzo de lo que él llamaba una *kondrashka* (apoplejía), es decir, uno de sus desmayos. Aunque aseguró a Dostoievski que sus «alucinaciones» eran fruto de los nervios, Yanovski informó de un grave ataque de «apoplejía» durante el verano de 1847.

En lo que respecta a las alucinaciones de Dostoievski, no hay nada más que el informe de su existencia que se desprende de las páginas de Yanovski. Sin embargo, es probable que Dostoievski las describa en *Humillados y ofendidos* (1861), una novela que contiene muchos detalles autobiográficos sobre su vida a mediados de la década de 1840. El narrador, un joven escritor sumido en la pobreza, escribe: «Poco a poco empecé a hundirme al anochecer en esa condición que es tan común en mí ahora por la noche debido a mi enfermedad, y que yo llamo *terror místico*. Es un estado de terror muy opresivo y agonizante a algo que no puedo definir, algo inasible y fuera del orden natural de las cosas, pero que todavía puede tomar forma en este mismo minuto, como si se burlase de todas las conclusiones de la razón, y venir a mí y presentarse ante mí como un hecho innegable, horrible e implacable […]. A pesar de todas las protestas de la razón, […] la mente […] pierde todo poder de resistencia. Deja de ser escuchada, se vuelve inútil, y esta división interior intensifica la agonía del suspense. Me parece algo así como la angustia de las personas que tienen miedo a los muertos».

Dostoievski describió más tarde los mismos síntomas en una conversación con Vsévolod Soloviov, el famoso novelista histórico. «Dos años antes de Siberia», dijo, «en la época en

que se dieron mis diversas dificultades y trifulcas literarias, fui víctima de una especie de enfermedad nerviosa que me torturaba de una forma extraña e insoportable. No puedo decir en qué consistían estas horribles sensaciones; pero las recuerdo vívidamente; a menudo me daba la impresión de que me estaba muriendo, y la verdad es que la muerte real venía y luego se iba de nuevo»[14]. Sus alucinaciones contribuyeron a socavar su equilibrio psíquico y a imposibilitar el control de sus emociones ante la oposición o la hostilidad.

6. El hermano mayor de Fiódor, M. M. Dostoievski, en 1847.

En los círculos literarios petersburgueses comenzaron a circular todo tipo de rumores e historias que ridiculizaban a Dostoievski. A finales de 1846 circuló un poema satírico sobre Dostoievski, escrito conjuntamente por Turguénev y Nekrásov. Titulado "El caballero del triste semblante", tilda a Dostoievski de «chulo» de la literatura rusa, se burla de la opinión exagerada que tiene de sus proezas literarias y lo ridiculiza por haberse desmayado al ser presentado a una bella dama de sociedad aristocrática que quería conocer al autor de *Pobres gentes*[15]. Este humillante incidente ocurrió en realidad en un baile ofrecido por el conde Vielgorski a principios de 1846.

Si Dostoievski muestra una capacidad tan notable para retratar sentimientos y estados de sospecha, persecución y exasperación que alcanzan el tono de la histeria, y si tiene una tendencia a ver las relaciones humanas en términos de lucha por el dominio psíquico, la razón es seguramente que estaba más que familiarizado con tales fenómenos en su propia psique. La combinación de una vanagloria y un egoísmo excesivos con un deseo igual de aceptación y amor es algo que representó a menudo, y estas mismas incompatibilidades se manifiestan en sus desastrosas relaciones con la *Pléiade*.

Estos desafortunados sucesos dieron lugar al escrutinio crítico de sí mismo. Una de las cartas más conmovedoras contiene una disculpa por el comportamiento de Dostoievski durante unas vacaciones en Revel con su hermano, y revela su incapacidad —que más tarde emplearía en tantos de sus personajes— para armonizar sus verdaderos sentimientos interiores con su comportamiento exterior. «Recuerdo que una vez me dijiste» —escribe a Mijaíl— «que mi comportamiento contigo excluía la igualdad mutua. Mi querido amigo. Eso fue totalmente injusto. Pero tengo un carácter tan horrible, tan repulsivo […]. Estoy dispuesto a dar mi vida por ti y por los tuyos, pero a veces, cuando mi corazón está lleno de amor, no

puedes sacar de mí una palabra amable. Mis nervios no me obedecen en esos momentos. Soy ridículo y desagradable, y siempre sufro por las injustas conclusiones que se sacan sobre mi persona. La gente dice que soy insensible y que no tengo corazón […]. Solo puedo mostrar que soy un hombre con corazón y con amor cuando *las propias circunstancias externas, los accidentes*, me sacan a la fuerza de mi habitual bajeza. De lo contrario, soy repugnante. Atribuyo esta falta de equilibrio a la enfermedad»[16]. Este autoanálisis explica en gran medida el genio de Dostoievski para retratar las fluctuaciones contradictorias de las emociones de amor-odio en sus personajes, y su limitada tolerancia a la brecha entre la intención profundamente sentida y el comportamiento real en los asuntos humanos.

Dostoievski tuvo una tormentosa entrevista con Nekrásov motivada por las informaciones de que este leía en voz alta el poema satírico sobre él en varias reuniones de Petersburgo, y de hecho estos ataques malintencionados fueron una constante en las tormentosas relaciones entre los miembros de la *Pléiade* y Dostoievski. La actitud de Dostoievski hacia la generación de la década de 1840, tal y como la describió posteriormente en sus obras, se vio profundamente afectada por sus desventuras con la *Pléiade* de Belinski. Nunca se cansó de satirizar la discrepancia entre las posturas morales de los miembros de esta generación y la mezquina sordidez de sus vidas y su conducta. Y si se sentía especialmente capacitado para emprender la tarea de desenmascarar sus evasiones e hipocresías era porque siempre podía recurrir a sus infelices recuerdos para confirmar sus brillantes y devastadoras exposiciones.

[1] Citado en *DZhP*, p. 121.
[2] Iván Turguénev, *Literary Reminiscences*, trad. David Magarshack, Nueva York, 1958, p. 148.
[3] *Pis'ma*, 1, pp. 84-85; 16 de noviembre de 1845.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*., p. 84.
[6] *DVS*, 1, p. 140.
[7] *Ibid*., p. 141.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*., p. 142.
[10] *Ibid*., pp. 142-143.
[11] *Pis'ma*, 1, p. 102; 26 de noviembre de 1846.
[12] *Ibid*., p. 90; 26 de abril de 1846.
[13] Véase *DVS*, 1, pp. 154-157.
[14] *DVS*, 2, p. 191.

[15] Se reproduce en *DZhP*, pp. 121-122.
[16] *Pis'ma*, 1, pp. 107-108; enero-febrero de 1847.

9.
BELINSKI Y DOSTOIEVSKI: I

La edad de Belinski, así como su posición de autoridad, excluían la rivalidad íntima que enfrentaba a Dostoievski con sus contemporáneos; y Dostoievski, de forma natural, también sentía una inmensa gratitud hacia el hombre que le había catapultado a la fama. Belinski nunca se unió a su persecución y expresó abiertamente su desaprobación; pero a pesar de toda la buena voluntad de ambas partes, la relación que comenzó de forma tan prometedora a finales de la primavera de 1845 terminó en una disputa en la primera mitad de 1847. Este breve lapso fue uno de los más importantes y memorables de la vida de Dostoievski.

Belinski fue una personalidad poderosa y apasionada que se situó en el centro de la cultura rusa de su tiempo; y la literatura que recoge aspectos de su vida es enorme. Pero el homenaje más sentido y conmovedor que recibió fue el que escribió Dostoievski, recordando, casi treinta años después, el eufórico estado de éxtasis en el que había salido tras su primera entrevista con el gran crítico. «Salí en un estado de éxtasis. Me detuve en la esquina de su casa, miré al cielo, al día luminoso, a los transeúntes, y con todo mi ser sentí que se había producido un momento solemne en mi vida, una escisión decisiva; había comenzado algo totalmente nuevo, algo que no había previsto ni en mis sueños más apasionados […]. "Oh, seré digno de ese elogio; y ¡qué gente, qué gente! […] hombres así solo se encuentran en Rusia; ellos están solos, pero solo ellos tienen la verdad, y […] lo bueno y lo verdadero, siempre conquistar y triunfar sobre el vicio y el mal. Venceremos; ¡oh, ser de ellos, con ellos!'" […] Ese fue el momento más maravilloso de toda mi vida»[1].

Sin embargo, el periodo de euforia de Dostoievski terminó con la publicación de *Pobres gentes*. El libro fue atacado con vehemencia desde muchos frentes, y las principales críticas se centraron en que era terriblemente prolijo y tedioso, y que su lenguaje era una imitación demasiado obvia de los manierismos estilísticos de Gogol. Le animaba la perspectiva de una inminente campaña crítica a su favor dirigida por Belinski, que incluiría largos artículos de Odoevski y Sollogub (a este último lo llamaba ahora «mi amigo»). «En mí», le había dicho a Mijaíl justo antes de que se publicara la novela, «encuentran una nueva corriente original (Belinski y otros) […]. Profundizo y busco el todo examinando los átomos, mientras que Gogol capta el todo directamente y por eso no es tan profundo como yo»[2].

7. V. G. Belinski en 1843.

Pero la campaña crítica a su favor nunca se produjo; y el ensayo que Belinski publicó unas semanas después en *Notas de la Patria* debió de resultar una amarga decepción. Incluso antes de la publicación de este artículo, Belinski había empezado a alimentar reservas sobre Dostoievski que había intentado (con tacto, pero sin éxito) comunicar al joven autor. Durante el verano y el otoño de 1845, Dostoievski trabajaba intensamente en su siguiente novela importante, *El doble* (*Dvoinik*), y algunas partes se leían en casa de Belinski. Annenkov recuerda que Belinski «llamaba constantemente la atención de Dostoievski sobre la necesidad de […] que desarrollase cierta facilidad para plasmar sus pensamientos, librándose de las complejidades de la exposición»[3]. Al parecer, Belinski no pudo acostumbrarse a la forma de narrar del autor, que entonces todavía era difusa, con sus incesantes retornos a lo ya dicho. Dostoievski, según Annenkov, «escuchó las recomendaciones del crítico con una afable indiferencia»[4]. Pero si bien es posible que se mostrara indiferente a tales sugerencias tentativas, hechas en el ambiente todavía amistoso y privado de la *Pléiade*, el mismo consejo adoptó un cariz totalmente diferente cuando se le confrontó por escrito. Cada palabra calificándolo asestaba un golpe mortal a la ilimitada vanidad de Dostoievski y a su desmesurado sentido de autoimportancia.

El doble se publicó en *Notas de la Patria* a principios de febrero de 1846, y el artículo de Belinski sobre Dostoievski analiza ambas obras. La opinión general sobre *El doble*, al igual que su juicio sobre *Pobres gentes*, es muy favorable. «Para todo aquel que se inicie en los secretos del arte, es evidente a primera vista que, en *El doble*, hay aún más talento creativo y profundidad de pensamiento que en *Pobres gentes*».[5] Pero la crítica negativa es igualmente inequívoca. «Es evidente que el autor de *El doble* no ha adquirido aún el tacto de la medida y la armonía y, por ello, muchos critican incluso a *Pobres gentes* no sin razón por su prolijidad, aunque esta crítica es menos aplicable aquí que a *El doble*»[6]. La *Pléiade* recogió al instante estas observaciones y las repitió alegremente. Este fue el momento en que Dostoievski sufrió la severa enfermedad nerviosa a la que nos referimos anteriormente, y la conmoción de su decepción contribuyó obviamente a su malestar. «Todo esto», le dice a Mijaíl, «fue un infierno para mí durante un tiempo, y caí enfermo de disgusto»[7]. Sin embargo, Dostoievski logró sobrevivir a este golpe y, al parecer, su amistad con Belinski no se vio afectada.

Luego, a principios del otoño de 1846, Dostoievski se vio envuelto involuntariamente en una rivalidad que sacudió toda la vida literaria petersburguesa y supuso una tensión adicional

en sus relaciones con Belinski. El crítico había roto con Kraevski, el poderoso propietario de *Notas de la Patria*, y se había unido a sus amigos Nekrásov y Panaev, que habían obtenido el control editorial de *El Contemporáneo* (*Sovremennik)*, la famosa revista fundada por Pushkin. Todos los colaboradores de Kraevski fueron llamados a elegir entre su antigua afiliación y su lealtad a los ideales literarios y morales de Belinski.

Dostoievski ya había comenzado su habitual sistema de recibir anticipos por trabajos no escritos y estaba muy endeudado con Kraevski. Además, a pesar de su aprecio por Belinski, su enemistad personal con la *Pléiade* se había enturbiado, y se había hecho amigo de otra camarilla de intelectuales animados, uno de cuyos miembros, el joven y talentoso Valerian Maikov, había sustituido a Belinski en el puesto clave de crítico jefe de *Notas de la Patria*. Dostoievski se negó a alinearse totalmente en el bando de *El Contemporáneo,* y las consecuencias de su esfuerzo por mantenerse al margen de la batalla no tardaron en hacerse sentir. «He tenido el disgusto de pelearme definitivamente con *El Contemporáneo* en la persona de Nekrásov», escribe a Mijaíl en noviembre de 1846. «Se molestó porque sigo enviando cuentos a Kraevski, con quien estoy en deuda, y porque no quise declarar públicamente que no pertenezco a *Notas de la Patria*»[8].

Al mes siguiente, Belinski volvió a hablar de Dostoievski en un estudio sobre la literatura rusa de 1846, y los términos en los que lo critica son ahora mucho más agudos y menos apologéticos. Leyendo entre líneas, podemos vislumbrar la sospecha de Belinski de que la obra de Dostoievski iba en una dirección opuesta a la que él hubiera deseado que siguiera. Aunque no reniega de su protegido, el efecto de sus encendidos elogios se ve considerablemente modificado por una objeción más seria. *El doble*, dice, también «adolece de otro defecto importante: su ambientación fantástica. En nuestros días lo fantástico solo puede tener cabida en los manicomios, pero no en la literatura, ya que es cosa de médicos, no de poetas»[9]. Tales observaciones, emitidas por el antiguo admirador extático de Hoffmann, son suficientes para justificar la acusación de Dostoievski de que Belinski «es una persona tan débil que incluso en cuestiones literarias cambia continuamente de opinión»[10].

En cuanto al siguiente relato de Dostoievski, "El señor Projarchin", publicado en el número de octubre de 1846 de *Notas de la Patria*, Belinski lo destroza sin piedad. Lo encuentra «afectado, amanerado e incomprensible». Como si aceptara las acusaciones personales de la *Pléiade* contra Dostoievski, escribe que «esta extraña historia» parece haber sido «engendrada» por «algo de la naturaleza de —¿cómo decirlo? — la ostentación y la pretensión»[11]. Nada podría haber sido más hiriente para Dostoievski, dadas las circunstancias, que semejante empellón del hombre cuya autoridad moral aún permanecía para él intacta.

La ruptura definitiva entre ambos se produjo en algún momento de los meses inmediatamente posteriores a la publicación de este artículo. Las cartas de Belinski contienen alusiones a Dostoievski que repiten las habladurías que circulan y expresan el descontento con su obra. Evidentemente, el valor de Dostoievski estaba cayendo rápidamente a un nuevo nivel, y los informes que pudo haber dado a Belinski sobre su trabajo en curso difícilmente le habrían devuelto la estima del crítico. Pues Dostoievski abandonó los dos relatos que pensaba escribir para el almanaque propuesto por Belinski, que habrían permanecido dentro de la gama acostumbrada de la Escuela Natural, y ahora se había rendido a una nueva fuente de inspiración. «Todo eso no es más que una rancia repetición de lo que ya he dicho hace tiempo», escribe a Mijaíl a finales de octubre de 1846. «Ahora hay ideas más originales, vivas y luminosas que piden ser puestas por escrito […]. Estoy escribiendo otra historia, y el trabajo fluye, como lo hizo en su día en el caso de *Pobres gentes*, de forma fresca, fácil y

fructífera»[12]. Esta obra era "La terrateniente" (*Khozyaika),* de la que vuelve a hablar con entusiasmo tres meses después.

Belinski solo pudo aceptar el nuevo rumbo que tomaba la obra de Dostoievski como una confirmación de que las esperanzas que había depositado en el joven y prometedor escritor habían sido ilusorias. Porque "La terrateniente" era evidentemente un retorno al estilo del hoffmanismo ruso que Belinski detestaba ahora con toda la furia de su adoración anterior. Al escribir sobre "La terrateniente" a principios de 1848, Belinski no pudo ser más demoledor. «En toda esta historia», dice, «no hay ni una sola palabra o expresión sencilla o viva: todo es rebuscado, exagerado, espurio y falso»[13]. La actitud hacia el arte de los dos antiguos amigos se había vuelto diametralmente opuesta.

Sin duda, a Belinski le pareció que Dostoievski traicionaba todo aquello por lo que el crítico había luchado tanto, así como los ideales literarios que supuestamente compartían. Pero Dostoievski nunca había estado tan exclusivamente comprometido con la poética de la Escuela Natural como Belinski probablemente creía basándose en su impresión de *Pobres gentes*. En el mismo momento en que Dostoievski estaba terminando esta obra en 1845, también le escribía a Mijaíl: «¿Has leído *Emelya* de Veltman en el último número de *Biblioteca de Lectura*?»[14]. En esta nueva obra del viejo favorito de Dostoievski, Veltman va y viene entre lo real y lo imaginario en un estilo romántico que en la década de 1840 se rechazaba porque se lo consideraba del todo anticuado. Dostoievski también había elegido como epígrafe de *Pobres gentes* un pasaje de *Noches rusas* (1844) de Odoievski, cuyos relatos y diálogos son la quintaesencia literaria del espíritu romántico schellingiano de la década rusa de 1830.

Ahora tenemos claro que Dostoievski estaba experimentando con estilos y tipos de personajes que más tarde fusionaría de forma soberbia. Pero en aquel momento era difícil no llegar a la conclusión de que, en comparación con otros jóvenes escritores en ascenso, simplemente había perdido el rumbo. Entre 1846 y 1848, Turguénev publicó buena parte de los relatos incluidos en *Esbozos de un deportista*; Herzen dio a la imprenta su novela *¿Quién tiene la culpa?* y una serie de relatos brillantes; Goncharov debutó de forma impresionante con *Una historia común* y la acompañó de un capítulo de su novela en curso, *El sueño de Oblomov*, por no hablar de las dos novelas de Grigorovich sobre la vida campesina, *Antón Goremyka* y *La aldea*, o de *Polinka Sachs,* de A. V. Druzhinin, que levantó la bandera de la emancipación femenina. En comparación con este tipo de obras, las publicaciones de Dostoievski parecían relativamente insignificantes.

El doble fue atacado desde dos frentes, uno estilístico y otro temático. Décadas más tarde, incluso el simbolista ruso Andréi Bely, conocedor de Gogol y admirador de Dostoievski, escribía que «*El doble* recuerda a una colcha de retazos cosida a partir de los temas, gestos y procedimientos verbales de Gogol»[15]. La observación de Belinski, en el sentido de que su personaje principal parece sacado de un manicomio, la retomaron otros que vieron a Dostoievski como un imitador y alguien que describía de manera sensacionalista estados mentales patológicos. Hay pruebas externas de que el propio Dostoievski (como otros) pensó en *El doble* principalmente en relación con *Almas muertas*. Escribe con júbilo a Mijaíl el día de la publicación de su nueva obra: «Dicen [Belinski y la *Pléiade*] que después de *Almas muertas* no se ha visto nada igual en Rusia […]. Te gustará incluso más que *Almas muertas*»[16]. Al revisar la novela diecinueve años más tarde, Dostoievski eliminó la mayor parte de las huellas que apuntaban a esta novela; pero la mejor manera de entender *El doble* es verla como el esfuerzo de Dostoievski por reelaborar *Almas muertas* en sus propios términos artísticos, tal y como ya había hecho en *Pobres gentes* con "El abrigo" de Gogol.

Tanto *Pobres gentes* como *El doble* forman parte del mismo esfuerzo artístico por penetrar en la psicología de los personajes de Gogol y representarlos desde dentro. Goliadkin, el protagonista de *El doble*, podía ser descrito como una mezcla de la timidez y la pusilanimidad de Poprishchin, el protagonista del "Diario de un loco" de Gogol, e imbuido de la «ambición» de Chichikov en *Almas muertas*, pero la cercanía de la visión, el descenso a su vida interior, apenas crea un sentimiento de simpatía. La tonalidad heroica burlona de *Almas muertas,* que Gogol utilizó con fines de sátira social, se aplica ahora a un mundo reducido al nivel de una farsa de vodevil ligeramente descolorida; la aventura picaresca implica la búsqueda no de una gran fortuna, sino de un puesto ligeramente superior y la aceptación en el círculo encantado de una jerarquía burocrática corrupta. Dostoievski vuelve a partir de un modelo gogoliano para intensificar su efecto, pero esta vez su objetivo no es poner de manifiesto de forma más inequívoca el componente «humanitario» del original. Se trata más bien de reforzar la aguda percepción de Gogol sobre los efectos grotescos del estancamiento moral y la inmovilidad social en el carácter. El resultado es una nueva síntesis de elementos gogolianos, transformados y refundidos, no por el sentimentalismo, sino por la profundización de la fantasía hoffmaniana en una auténtica exploración de la locura que se avecina. De este modo acentúa Dostoievski el aspecto trágico humano del retrato todavía relativamente amable de las frustraciones sociales y psicológicas de Gogol.

Rompiendo la conexión mantenida en *Pobres gentes* entre Devushkin y su lucha por forjar su autorrespeto, Dostoievski enfatiza ahora este último motivo. Su enfoque, que pasa a ser íntimo y psicológico, se concentra en el esfuerzo de Goliadkin por reafirmarse, pero esto lleva inevitablemente a Goliadkin a oponerse a las rigideces existentes en el orden social. Y el tema de Dostoievski se convierte ahora en los efectos internos paralizantes de este sistema sobre el individuo: el hecho de que Goliadkin «se vuelva loco por *ambición*, mientras que al mismo tiempo desprecia plenamente la ambición e incluso sufre por el hecho de padecer una tontería como la ambición».

Los primeros capítulos de *El doble* ofrecen una brillante imagen de la personalidad escindida de Goliadkin antes de que se haya desintegrado por completo en dos entidades independientes. Es evidente el deseo de Goliadkin de aparentar una posición social más elevada y una imagen más halagadora de sí mismo: de ahí el carruaje, la librea, la compra simulada de muebles elegantes como si fuera un nuevo novio, incluso el maravilloso detalle de cambiar sus billetes por otros más pequeños para que su bolsillo estuviese más abultado. Sus pretensiones a los favores de su amada imaginaria Klara Olsufyevna son solo una expresión de este afán de ascenso y gratificación del ego, no su causa. Durante la primera parte, la «ambición» de Goliadkin se impone a sus sentimientos de inferioridad y culpabilidad y consigue mantenerlos a raya. El transcurso de la acción le muestra tratando de imponerse al mundo a pesar de sus rechazos (aunque sin éxito). Sin embargo, una vez que aparece el doble, el proceso se invierte, y encontramos a Goliadkin esforzándose por todos los medios posibles para demostrar que es un subordinado dócil y obediente que acepta los dictados de las autoridades que rigen su vida como si fuesen la palabra de Dios.

Es en esta última parte de la obra donde los planteamientos sociopsicológicos de Dostoievski son más agudos. Goliadkin lucha por no confundirse con su doble, que se comporta de una manera que al Goliadkin inicial le gustaría mucho emular, pero que le han enseñado a creer que es moralmente inadmisible. El doble es, por supuesto, «un bribón», pero el *verdadero Goliadkin* es «honesto, virtuoso, amable, está libre de malicia, es siempre fiable en el servicio y digno de ser ascendido […] pero ¿y si nos confunden?». La posibilidad de sustitución lleva a Goliadkin a acusar a su doble de ser «Grishka Otrepeev» —el famoso falso

pretendiente al trono de los verdaderos zares en el siglo XVII—, introduciendo el tema de la impostura, tan importante con posterioridad para Dostoievski y (por su remisión a Boris *Godunov*) tan incongruente en este contexto.

Cuanto más amenazado se siente Goliadkin por las maquinaciones de su doble, más dispuesto está a rendirse, a ceder, a hacerse a un lado, a ponerse en manos de la misericordia de las autoridades y a buscar en ellas protección y ayuda. Está dispuesto a admitir que incluso puede ser realmente «un trapo asqueroso y sucio», aunque, sin duda, «un trapo con ambición […] un trapo con emociones y sentimientos». Las frases entrecortadas que pronuncian sus labios están llenas de los lemas de la moral oficial de la obediencia absoluta e incuestionable fomentada por la autocracia paternal. «Es tanto como decir que considero a mi benévolo superior como un padre y le confío ciegamente mi destino», le dice a su superior Andréi Filippovich, en sus desesperados esfuerzos por «desenmascarar al impostor» que ocupa su lugar «y espiarlo». «En ese momento», dice el narrador, «la voz del señor Goliadkin tembló y dos lágrimas corrieron por sus pestañas». Como el doble, «con una indecorosa sonrisita», le había dicho a Goliadkin en la importante secuencia onírica del capítulo anterior: «¿De qué sirve la fuerza de carácter? ¿Cómo podríamos tú y yo, Yakov Petróvich, tener fuerza de carácter?».

Algunos de los momentos más divertidos de la novela ocurren cuando Goliadkin, creyendo que ha recibido una carta de su amada Klara fijando una cita para fugarse juntos, se sienta a esperar en el patio de la casa de Klara (resguardándose de la lluvia torrencial bajo una pila de troncos) para que ella cumpla con su supuesta cita y, al mismo tiempo, protesta interiormente contra tan imperdonable violación de las costumbres. «La buena conducta, *madame*» —esto es lo que piensa— «consiste en quedarse en casa, honrar al padre y no pensar en pretendientes antes de tiempo. Los pretendientes llegarán en su debido momento, *madame*, eso es así […]. Pero, para empezar, permítame decirle como amigo que las cosas no se hacen así, y en segundo lugar, te habría dado a ti y a tus padres una buena paliza por dejarte leer libros franceses, porque los libros franceses no te enseñan nada bueno», etcétera. La versión original de *El doble* concluye poco después, cuando Goliadkin es conducido en un carruaje por su médico, que de repente se convierte en una figura demoníaca, y … ¡pero nos quedamos sin saberlo! La obra se interrumpe bruscamente en este punto con una nota de frivolidad e irresolución gogoliana: «Pero aquí, señores, termina la historia de las aventuras del señor Goliadkin».

La inquietante brillantez del retrato que hace Dostoievski de una conciencia perseguida por las obsesiones de la culpa —una conciencia que, en última instancia, se hunde en la locura— nunca ha sido puesta en duda, aunque es realmente difícil precisar el enfoque moral de Dostoievski. Una forma de hacerlo es ver que, a pesar de todas sus burlas a Goliadkin, Dostoievski es aún más sarcástico en cuanto a las exaltadas eminencias del reino burocrático que Goliadkin vislumbra como su ideal inalcanzable. Es evidente que están corrompidos hasta la médula, y carecen incluso de ese mínimo de autoconciencia moral responsable de la situación de Goliadkin[17]. Goliadkin al menos *cree* en la piadosa moral oficial que todos los demás profesan de boquilla, y su lucha con el doble es un esfuerzo por defender esa moral de la traición. Al luchar contra el doble, Goliadkin está luchando realmente contra sus propios impulsos de subvertir los valores que presumiblemente comparten sus superiores oficiales. Esto es probablemente lo que Valerian Maikov quería decir al afirmar que Goliadkin perece «por ser consciente de la disparidad de intereses particulares en una sociedad bien ordenada», es decir, por constatar la imposibilidad de afirmarse como individuo sin violar la moral que le han metido en los huesos y que le mantiene sometido.

Sin embargo, la genuina indignación de Dostoievski ante las agobiantes condiciones de la vida rusa, que no ofrecían ninguna salida al individuo para afirmarse con normalidad, no lo convertía en un determinista moral dispuesto a absolver a las víctimas de toda responsabilidad por su conducta. Su propio retrato de una figura como Devushkin implicaba que las condiciones sociales de base estaban lejos de poder moldear por completo el carácter. En consecuencia, la obra de Dostoievski de esta época tiene a menudo un tono desconcertantemente ambiguo, ya que un personaje se muestra *simultáneamente* como socialmente oprimido y, sin embargo, como desagradable y reprobable en términos morales precisamente porque se ha rendido de manera demasiado abyecta a la presión de su entorno.

El doble imitaba demasiado a Gogol, y al mismo tiempo era una novela demasiado original para ser apreciada en su totalidad. La complejidad de la técnica narrativa de Dostoievski planteaba igualmente un problema especial para sus lectores. El narrador de *El doble* es un observador externo que se identifica gradualmente con la conciencia de Goliadkin y narra en el estilo de habla del personaje. Su textura verbal contiene por tanto una mezcla de frases hechas, clichés, lemas, fórmulas sociales de cortesía y exclamaciones sin sentido que se repiten obsesivamente como medio de retratar las agitaciones e inseguridades de la desconcertada psique de Goliadkin. Es una notable anticipación, sin precedentes en su época, de los experimentos de Joyce con el cliché en el capítulo de Gerty McDowell del *Ulises,* y de lo que Sartre tanto admiraba en John Dos Passos: el retrato de una conciencia totalmente saturada de las fórmulas y consignas de su sociedad. Sin embargo, el efecto en *El doble* resulta tedioso y monótono, y los críticos y los lectores de Dostoievski aún no estaban dispuestos a soportar algo así ni en aras de la verosimilitud social y psicológica ni de la experimentación artística.

Aunque la técnica narrativa de Dostoievski ya no supone *per se* ninguna barrera para el lector moderno, la complejidad de la actitud de Dostoievski sigue deparando problemas de comprensión. Al aislar el embrollo de Goliadkin de cualquier presión social manifiesta, y al tratar tanto a Goliadkin como al mundo en el que vive con una ironía devastadora, Dostoievski tiende a dar la impresión de que Goliadkin es simplemente una personalidad patológica que solo puede culparse a sí misma de sus problemas. Incluso Belinski, de quien se podría haber esperado que comprendiese las implicaciones sociales de la psicología de Goliadkin, comentó que su vida no habría sido realmente insoportable si no fuera «por la malsana susceptibilidad y suspicacia de su carácter», que era «el demonio negro» de su vida[18]. En otras palabras, Dostoievski se limitó a retratar un caso de paranoia y colapso mental sin mayor trascendencia que la de un caso clínico. Y a partir de la afirmación de Belinski a Annenkov de que, al igual que Rousseau, Dostoievski estaba «firmemente convencido de que toda la humanidad le envidia y le persigue»[19], podemos suponer hasta qué punto Belinski asocia al protagonista de *El doble* con su antiguo protegido.

Este juicio marcó la pauta de una visión de la obra de Dostoievski que dominó la crítica rusa hasta finales del siglo XIX. En 1849, Annenkov, haciéndose eco de la postura de Belinski, acusó a Dostoievski de ser el líder de una nueva escuela literaria (que incluía a su hermano Mijaíl y a Yakov Butkov, que competía con Dostoievski como retratista de la vida en los barrios bajos de Petersburgo) especializada en la representación de «la locura por la locura»[20]. Annenkov criticó duramente este malsano gusto por la tragicomedia por sensacionalista y grotesco, porque no podía discernir ningún objetivo artístico más serio o elevado. Tal acusación era, por supuesto, injusta con Dostoievski, cuyos personajes «anormales» y «patológicos» pueden verse, si se examinan con más detenimiento, como la vía para hacer juicios socioculturales. Pero tal vez Dostoievski confió demasiado en que el

lector captara las implicaciones ideológicas de su psicología y comprendiera que las «anormalidades» de sus personajes derivaban de la presión que la situación social rusa ejercía sobre los individuos. El resultado fue un desequilibrio artístico que ha dado lugar a una gran cantidad de malentendidos y ha provocado un desacuerdo crítico incesante.

La «idea» que encarna *El doble* —la escisión interna entre la imagen de sí mismo y la verdad, entre lo que una persona desea creer de sí misma y lo que realmente es— constituye la primera comprensión de Dostoievski de un tipo de personaje que se convirtió en su sello distintivo como escritor. Goliadkin es el antecesor de todas las grandes personalidades escindidas de Dostoievski, que siempre se enfrentan a sus cuasi-dobles o dobles (ya sea en forma de otros personajes «reales» o como alucinaciones) en las escenas memorables de las grandes novelas —como el hombre del subsuelo, Raskólnikov, Stavrogin e Iván Karamázov —, aunque el marco de referencia en *El doble* sigue siendo puramente social-psicológico. En esta primera fase de la obra de Dostoievski, los intolerables sentimientos de culpa de Goliadkin ante sus propias y modestas aspiraciones revelan sobre todo la asfixia y la mutilación del individuo bajo una tiranía despótica.

Varios relatos cortos que Dostoievski produjo en esta época están escritos desde la misma perspectiva que *El doble* y plantean prácticamente las mismas cuestiones críticas. En cada uno de ellos, Dostoievski continuó explorando los efectos patológicos sobre la personalidad del mundo petersburgués de las agigantadas oficinas públicas y los aterrorizados *chinovniki*, pero sin retratar este entorno como responsable *específico* de las anormalidades que describe. El resultado fue que continuó la confusión que había causado *El doble,* y que creció el descontento con las obras de Dostoievski por parte de la crítica y, presumiblemente, también de la mayor parte del público lector.

[1] *DW* (enero de 1877), pp. 587-588.
[2] *Pis'ma*, 1, pp. 86-87; 8 de octubre de 1845.
[3] P. V. Annenkov, *The Extraordinary Decade*, ed. Arthur P. Mendel, trad. Irwin R. Titunik, Ann Arbor, MI, 1968, p. 151.
[4] *Ibid*.
[5] *DRK*, p. 27.
[6] *Ibid*., p. 28.
[7] *Pis'ma*, 1, p. 89; 1 de abril de 1846.
[8] *Ibid*., p. 102; 26 de noviembre de 1846.
[9] V. G. Belinski, *Selected Philosophical Works*, Moscú, 1948, p. 385.

[10] *Pis'ma*, 1, p. 103; 26 de noviembre de 1846.
[11] Belinski, *Works*, p. 385.
[12] *Pis'ma*, 1, p. 100; finales de octubre de 1846.
[13] Belinski, *Works*, p. 478.
[14] *Pis'ma*, 1, p. 78; 4 de mayo de 1845.
[15] Citado en A. L. Bem, *U istokov tvorchestva Dostoevskogo*, Praga, 1936, p. 143.
[16] *Pis'ma*, 1, p. 81; 1 de febrero de 1846. Dostoievski evoca este vínculo en su subtítulo original, *Las aventuras del señor Goliadkin*, que recuerda el subtítulo de Gogol, *Las aventuras de Chichikov*. Gogol había escrito un relato falso y heroico de las «aventuras» de Chichikov al intentar ascender en el mundo; Dostoievski hacía otro tanto con el señor Goliadkin.
[17] Este punto está bien expuesto en F. Evnin, "Ob odnoi istoriko-literaturnoi legendy", *Russkaya Literatura* 2 (1965), pp. 3-26.
[18] V. G. Belinski, „Petersburgsky sbornik", en *DRK*, p. 27.
[19] V. G. Belinski, *Izbrannye Pis'ma*, 2 vols., Moscú, 1955, 2, p. 388.
[20] P. V. Annenkov, *Vospominaniya i kriticheskie ocherki*, 3 vols., San Petersburgo, 1879, 2, p. 23.

10.
FOLLETINES Y EXPERIMENTOS

A PESAR DE LAS CRÍTICAS HIRIENTES de Belinski y de otros, el asediado y luchador Dostoievski continuó adentrándose en su propio camino. Cansado del estrecho abanico estilístico de la Escuela Natural, sintió su cambio de estilo y de temática como una liberación interior. «Estoy escribiendo "La terrateniente"», le dice a Mijaíl a finales de enero de 1847. «Mi pluma se guía por una fuente de inspiración que surge directamente del alma. No como *Projarchin*, sobre el que agonicé todo el verano»[1]. Sin embargo, a pesar de que la inspiración corría por sus venas y de que ya había comenzado a escribir otra gran novela (*Netotchka Nezvanova*), el endeudamiento crónico de Dostoievski le obligaba a estar atento al mercado literario y a aceptar cualquier encargo que pudiera reportarle un poco de dinero extra. Mientras se apresuraba a terminar "La terrateniente", recibió un encargo de la *Gaceta de San Petersburgo*. El escritor que suministraba los folletos para este periódico murió inesperadamente, y el editor se apresuró a llenar el vacío apelando a algunos de los jóvenes literatos de San Petersburgo para que le proporcionasen manuscritos. Cuatro folletines, firmados por F. D., fueron escritos por Dostoievski.

Todos los jóvenes talentos de la Escuela Natural —Grigorovich, Panaev, Turguénev, Goncharov, Sollogub, Pleshcheev— escribían folletines, y Dostoievski simplemente se unía a una tendencia literaria general que se había originado en Francia. Este tipo de columna periodística, que comenzó siendo un medio publicitario, se extendió a la descripción de tipos urbanos y de la vida social, dando lugar al esbozo fisiológico. Una vez que el gusto por este tipo de esbozos se extendió, a Frédéric Soulié se le ocurrió unirlos semana a semana con una línea narrativa abierta, y este fue el origen del folletín. El folletín permite al escritor vagar por donde le plazca y desplegar su personalidad. Como nos dice Belinski, el escritor es esencialmente «un charlatán, aparentemente bondadoso y pecador, pero en realidad a menudo malicioso y malhablado, alguien que lo sabe todo, que lo ve todo, que se calla muchas cosas, pero que en definitiva se las arregla para expresarlo todo, que pica con epigramas e insinuaciones, y que divierte ora con una palabra viva e inteligente, ora con una broma infantil»[2]. Estas palabras se ajustan a la personalidad que asumió el joven Dostoievski[3]. A pesar de sus astutas evasivas o a causa de ellas, los folletines expresan buena parte de lo que

preocupaba a Dostoievski —y a muchos otros como él— en la primavera de 1847.

Las tres primeras piezas demuestran la habilidad de Dostoievski para eludir la censura y describir a la sociedad culta que se resiente de las estrictas riendas que le impone Nicolás I. Su cuarto folletín permite conocer una nueva línea de su producción que comienza en 1847 con "La terrateniente", una línea que ya no se centra en un *chinovnik* de capacidades mentales limitadas, sino en un tipo de personaje de la intelectualidad, «el soñador». El soñador de Dostoievski surge exactamente en el momento en que se llevaba a cabo una campaña general contra los peligros de la *mechtatelnost* (ensoñación, sueño) como enfermedad congénita de la intelectualidad rusa. En la cultura rusa de mediados de la década de 1840 se encuentran pruebas de esta campaña en todas partes. Se denuncian los ideales y las actitudes románticas altisonantes, que conducen a un alejamiento debilitante del mundo y al cultivo de una actitud autosatisfecha de contemplación exaltada. Belinski se opuso a quienes, siguiendo el ideal de Schiller del «alma bella», creían que podían trascender los conflictos de la vida ordinaria[4].

Belinski denunciaba en efecto la ficción rusa de la década de 1830, que, influida por Hoffmann y el romanticismo alemán, está llena de disonancias entre lo ideal y lo real. En aquel tiempo, esta falta de ajuste se consideraba una aplastante acusación de la estrechez y las limitaciones de lo cotidiano. Y como solo los artistas (y los filósofos), según la metafísica del idealismo romántico, estaban en contacto inspirado con el reino de la verdad trascendental, los artistas aparecían invariablemente como los héroes de tales creaciones. El ejemplo clásico de este tema en la literatura rusa es la obra de Gogol "La Perspectiva Nevski" (1835).

Sin embargo, la historia de Gogol se sitúa en la frontera entre las descripciones puramente románticas de este choque entre lo ideal y lo real y su desarrollo posterior en la década de 1840. Gogol no pondera los valores de la historia ostensiblemente a favor del joven artista Piskarev; hay algo de patético, más que de trágico, en su ignorancia del mundo. Solo un pequeño paso separa el retrato de Gogol del artista soñador del retrato que hace Dostoievski de este tipo en sus folletos petersburgueses del mismo periodo. En el intervalo entre ambas representaciones, sin embargo, llegó el ataque de Belinski al romanticismo, que condujo a una completa inversión de la relación romántica original entre lo ideal y lo real. Ahora el soñador (un artista abortado o inauténtico) se convierte en un símbolo del fracaso a la hora de afrontar y dominar las exigencias de la vida. Este es el contexto en el que, junto con Goncharov, Herzen, el primer Turguénev y muchos otros, Dostoievski ofrece su propia versión del tipo de personaje soñador y sus conflictos.

En el folletín de Dostoievski, todo sirve para alimentar la capacidad del soñador de vivir en un universo artificial de su propia creación. «A veces, noches enteras transcurren imperceptiblemente en placeres indescriptibles; a menudo, en pocas horas, experimenta las alegrías celestiales del amor o de toda una vida, gigantesca, inaudita, ganadora como un sueño, grandiosamente bella». A lo largo de sus peroratas aparentemente casuales, el cronista petersburgués transmite hábilmente esa humeante frustración que sin duda siente la intelectualidad progresista. Pero en ningún otro lugar se rechaza el tentador canto de sirena de la *mechtatelnost* con más conciencia interna de sus delicias y peligros. Aunque el cultivo de tales delicias trae consigo una creciente incapacidad para tolerar la realidad, y el cronista termina calificando tal vida de tragedia, de pecado, de caricatura, se pregunta, no obstante, «¿no somos todos más o menos soñadores?».

La aparente empatía e incluso la identificación de Dostoievski con la figura del soñador es lo que distingue sus creaciones del tipo de personaje típico de la década de 1840. El nuevo giro que toma la obra de Dostoievski en "La terrateniente" se inscribe, pues, en la tradición un tanto anticuada de "La Perspectiva Nevski" de Gogol. El estilo y los motivos de la trama,

además, se han rastreado hasta una obra aún más antigua de Gogol, "Una venganza terrible". Este relato forma parte de *Veladas en la granja cerca de Dikanka* (1831-1832), donde Gogol seguía inspirándose en el folclore ucraniano e imitando el estilo de balada épica de los cuentos populares cosacos. La heroína de "La terrible venganza" tiene el mismo nombre que la heroína de "La terrateniente" (Katerina); ella también es amada incestuosamente por su padre —un hechicero y mago—, que asesina a su madre; él ejerce sobre ella un poder misterioso e irresistible que la lleva a la locura; y la historia está escrita en el lenguaje altamente estilizado de la poesía popular.

No cabe duda de que "La terrateniente" intenta revitalizar esta tradición folclórica romana. El personaje soñador de la historia, Vasili Ordinov, reúne todos los rasgos esenciales de este tipo. El último superviviente de un aristócrata de la familia de los hermanos, ha heredado una pequeña suma de dinero que le permite llevar una vida solitaria y apartada dedicada al estudio. Es un soñador romántico a la vieja usanza, para quien el arte y la filosofía son caminos iguales y eventualmente convergentes para el descubrimiento de las más altas verdades. Dostoievski subraya su aislamiento y su sensación de alejamiento de los demás y de la palpitante vida del Petersburgo en el que vive, alimentando en su orgullosa soledad la halagadora creencia de que ha sido elegido para un gran logro creativo. Al igual que el infeliz Piskarev en "Avenida Nevski", un encuentro fortuito tiene las consecuencias más fatídicas para Ordinov. Cae bajo el hechizo de la bella y joven Katerina, a la que ve por primera vez rezando fervientemente en una iglesia y en cuyo rostro discierne «trazas de miedo infantil y misterioso horror». La acompaña su padre, Murin, la misteriosa y cautivadora figura central, cuyos «ojos ardientes y febriles brillaban con una mirada altiva y prolongada».

Movido por un impulso irresistible, Ordinov alquila una habitación en su piso, y a partir de este momento la historia se convierte en una cadena de incidentes, cada cual más increíble y sensacional que el anterior. Ordinov cae enfermo y se encuentra en un estado constante de delirio; cuando no está fuera de sí por la fiebre, se desmaya sensualmente extasiado por las caricias de Katerina. Ella alterna entre los abrazos apasionados con Ordinov y la atención embelesada a Murin mientras este lee los libros heréticos de los *raskolniki* o cuenta historias salvajes de las hazañas de los bandidos en el Volga. Murin intenta disparar a Ordinov y cae en un ataque epiléptico. Ordinov, espoleado por Katerina, está a punto de matar al inconsciente Murin, pero fracasa cuando «le pareció que todo el rostro del anciano comenzaba a reírse y que una risa diabólica que helaba el alma resonaba por fin en la habitación». Su incapacidad para llevar a cabo este acto y liberar a Katerina del hechizo de Murin marca la derrota del soñador ante el poder maligno que también tiene esclavizada a su bella casera. Mucho de lo que ocurre es tan extravagante que el propio Ordinov se pregunta repetidamente si no estará viviendo una especie de alucinación.

Dostoievski se excede definitivamente en el uso de accesorios góticos y románticos en "La terrateniente", y se puede entender la violenta antipatía de Belinski hacia el relato. «Los ojos de Murin», bromea, «contienen tanta electricidad, galvanismo y magnetismo que podría haber exigido un buen precio a un fisiólogo para suministrarle […] sus miradas crepitantes cargadas de luz para experimentos científicos»[5]. "La terrateniente" no tuvo realmente éxito porque Dostoievski no consiguió dotar a su anticuado marco romántico del mismo significado renovado que había conseguido dar al sentimentalismo en *Pobres gentes* y al motivo igualmente romántico del *Doppelgänger* en *El doble*. No obstante, el relato es mucho más que la fantasmagoría romántica recalentada que Belinski y los demás consideraron. El paso del tiempo ha revelado que esta historia se encuentra entre las más ricas de entre las primeras obras de Dostoievski en cuanto a la anticipación del futuro. Porque Dostoievski se esforzaba

aquí por dar al tema básico de sus relatos *chinovnik* —el aplastamiento de la personalidad humana en el mundo ruso del despotismo y la subordinación incondicional— una resonancia simbólica mucho más amplia en términos de la historia y el folclore rusos.

La psique de Katerina ha quedado paralizada y distorsionada por su creencia en los poderes ocultos de Murin, que se presentan no solo como puramente mágicos y paganos, sino entrelazados con los símbolos cristianos de la ortodoxia rusa. Lo que une a Katerina con Murin es el miedo y el horror que él ha conseguido infundirle a través de estos misteriosos poderes, que ahora se han transformado en una extraña especie de «disfrute». El propio Murin es perfectamente consciente de lo que le ha hecho a Katerina, y lo generaliza, en beneficio de Ordinov, en una ley universal. «Déjeme decirle, señor», le explica al atónito Ordinov, «que un hombre débil no puede estar solo. Dele todo y él vendrá por sí mismo y volverá a cargarse con todo […]. Dele a un hombre débil su libertad, él mismo se atará y se la devolverá. Para un corazón necio la libertad no sirve de nada».

Es, pues, el tema de la «libertad» el que emerge en el centro de "La terrateniente" y el que vincula firmemente el relato, en este nivel, con otras obras de Dostoievski de la misma época. Al igual que dramatizó la forma en que Devushkin y Goliadkin quedaron psicológicamente lisiados por las condiciones imperantes en la sociedad rusa, explora entonces el mismo tema con un estilo y una forma diferentes. Y para que el tema quede aún más claro, atribuye a Ordinov, al final del relato, las siguientes reflexiones:

> Tenía constantes visiones en las que ejercía un desaforado y avasallador despotismo sobre una pobre e indefensa criatura, y su corazón se enfurecía y temblaba de impotente indignación. Imaginaba que ante los asustados ojos de su alma, que despertaba de repente, se había presentado astutamente la idea de su degradación, que el pobre *y débil* corazón había sido astutamente torturado, que se le había retorcido y contorsionado la verdad […] y que, poco a poco, al alma libre se le habían cortado las alas hasta que fue incapaz de insurrección alguna o de un movimiento libre hacia la vida real.

Visto así, el aspecto folclórico de la historia y su evocación del pasado de la vieja Rusia son significativos. Porque son las oscuras supersticiones de este pasado —con su religión del miedo y su condena eterna— las que han inculcado a Katerina un aplastante sentimiento de culpa y han proporcionado las armas con las que Murin ha sometido y quebrantado su espíritu. Lo que Dostoievski parece sugerir aquí es la oposición entre una religión de luz y esperanza y de fe en el hombre y otra, más tradicional, de misticismo y fatalismo; el mismo contraste, como veremos, que hace Belinski en esta época. Desde este punto de vista, parece probable que Dostoievski quisiera hacer con "La terrateniente" una crítica simbólica no solo del eslavofilismo, sino también de la ortodoxia, en la medida en que él, como Belinski, veía entonces dicha ortodoxia como una religión del miedo o del terror.

Por lo tanto, "La terrateniente" tiene un interés considerable en el loable (aunque artísticamente fallido) intento de Dostoievski de transponer a otra tonalidad y tono el tema principal de sus obras escritas según la poética de la Escuela Natural. El interés es aún mayor cuando nos damos cuenta de que esta historia marca un momento decisivo de transición en la maduración artística de Dostoievski. El personaje de Katerina es el primero en el que Dostoievski se centra en la psicología del masoquismo y comienza a explorar el malsano «disfrute» que puede derivarse de la autolaceración. Katerina sigue siendo víctima de Murin y de todas las fuerzas oscuras que este representa, pero también es víctima de su incapacidad para vencer el «placer» que obtiene de su esclavitud y degradación. Se añade así una nueva

dimensión al retrato de la personalidad de Dostoievski, que ahora se mueve en la dirección de transferir al individuo parte de la responsabilidad moral de su propia situación.

"La terrateniente" tiene una importancia crucial en el canon de Dostoievski como primer indicio de esta evolución de una comprensión social-psicológica a una moral-psicológica del carácter; también contiene atisbos de otras anticipaciones de lo que vendrá. Dostoievski no volvió a intentar escribir tan extensamente en estilo de balada épica, pero en su obra aparece de cuando en cuando una nota similar de poesía popular, sobre todo en los acentos líricos de la lisiada María Lebyadkina en *Los demonios*. Y hay, de hecho, una cierta similitud entre la situación de Katerina y la de María que explica este eco estilístico. Katerina espera que Ordinov venga a rescatarla, al igual que María espera a Stavrogin y lo imagina como su «libertador», pero en ninguno de los dos casos la doncella rusa es liberada del encanto del mal por su «falso» e intelectual pretendiente. Además, la opinión despectiva de Murin sobre la incapacidad de la humanidad para soportar la «libertad», y su papel simbólico como representante de una religión de la tiranía, prefigura claramente la impresionante majestuosidad del Gran Inquisidor.

"La terrateniente" es la primera de las obras de ficción de Dostoievski en la que aparece la figura del soñador. Uno espera que Ordinov entre en contacto o conflicto con lo «real», pero en lugar de ello, su primera y vacilante salida del aislamiento lo lleva a un reino mucho más fantástico que cualquier cosa que hubiera imaginado. Sin duda, el mundo con el que se encuentra Ordinov pretende representar la «realidad» *psicológica* del pasado ruso que incide en el presente. Pero Dostoievski todavía no dominaba los medios artísticos que podrían haber hecho que esta «realidad» pareciera algo más que lo que Belinski calificó como «un intento de reconciliar a Marlinski y Hoffmann» en el que todo era «rebuscado, exagerado, espurio y falso». Sin embargo, el siguiente esfuerzo de Dostoievski en la misma dirección corrige afortunadamente estos dos defectos de "La terrateniente". El folclore romántico se abandona por completo y la psicología del soñador se sitúa ahora en el centro de la perspectiva artística.

El resultado es ese pequeño y encantador relato, "Noches blancas" (*Belye nochi*), una de las dos obras maestras menores (la otra es *El doble*) que Dostoievski escribió después de *Pobres gentes*. El encanto no es un atributo literario que se asocie normalmente con Dostoievski, pero fue lo suficientemente versátil como para captar esta cualidad esquiva en las pocas ocasiones en que lo intentó. "Noches blancas" se distingue del universo tragicómico y satírico de sus primeras creaciones por la hermosa ligereza y delicadeza de su tono, su atmósfera de emotividad primaveral adolescente y la gracia e ingenio de sus parodias bondadosas.

Tanto Ordinov como este nuevo soñador se asemejan en su sensación de aislamiento y soledad, pero el soñador de "Noches blancas" mira con amistosa curiosidad y benévolo interés al resto de la humanidad. Al igual que en "La terrateniente", el soñador de "Noches blancas" entra en contacto con la realidad al conocer a una joven, pero no a una belleza desgarrada por el dolor, como Katerina, sino a una jovencita de diecisiete años llamada Nastenka, prometida a un joven que ha ido a Moscú para establecerse. Durante un momento deslumbrante, animado por Nastenka, el soñador obtiene un atisbo de la felicidad «real», pero ella vuela a los brazos de su prometido cuando este regresa de Moscú, y el soñador se queda reflexionando sobre este último de sus sueños. Las extrapolaciones líricas del soñador, llenas de nostalgia, se toman parcialmente del retrato de este tipo en el cuarto folletín petersburgués, y Dostoievski vuelve a evocar, con más detalle si cabe, todos los encantos y fascinaciones del extraordinario mundo en el que vive.

El pasaje más famoso de su larga diatriba es uno que Dostoievski añadió en 1860, cuando

revisó la historia y decidió dar al soñador una genealogía cultural específica. «Preguntáis, tal vez, con qué sueña […] con la amistad con Hoffmann, con la Noche de San Bartolomé, con Diana Vernon, con hacer de héroe en la toma de Kazán por Iván Vasilevich, con Clara Mowbray, con Effie Deans, con el consejo de los prelados y con Huss ante ellos, con la resurrección de los muertos en *Robert el Diablo* (¡recordáis la música, huele a cementerio!), con Minna y Brenda, con la batalla de Berezina, con la lectura de un poema en la Condesa V. D., con Danton, con *Cleopatra ei suoi amanti*, con una casita en Kolomna». El pasaje contiene alusiones con las que se identifica a Hoffmann, Merimée, Scott, Karamzín, George Sand (¡quizá!), Meyerbeer, Zhukovski y Pushkin.

Dostoievski insertó este caleidoscopio de influencias románticas en "Noches blancas", y su brillo tiende ahora a ocultar lo que probablemente destacó más en el texto original: la parodia de las novelas románticas que describen el amor desesperado y desordenado en la alta sociedad y en los climas exóticos. Hasta ahora, la inflamada imaginación del narrador se ha cebado en esa perspectiva tan tentadora, y aunque su declamación en beneficio de la boquiabierta Nastenka es demasiado extensa para citarla en su totalidad, un extracto es indispensable para entender el sabor del ingenioso enfoque de Dostoievski:

> Seguramente habrán pasado años tomados de la mano, los dos solos, separándose de todo el mundo y uniendo cada uno su vida a la del otro. ¡Seguro que cuando llegó la hora de la despedida, ella debió de yacer sollozando y afligida en su pecho, sin tener en cuenta la tempestad que se desencadenaba bajo el cielo azul, sin tener en cuenta el viento que arrancaba y arrastraba las lágrimas de sus negras pestañas! […] Y, ¡por Dios bendito!, seguramente se encontró con ella después, lejos de su tierra natal, bajo cielos ajenos, en el caluroso sur de la ciudad divinamente eterna, en el deslumbrante esplendor del baile al son de la música, en un *palazzo* (debe ser en un *palazzo*), ahogado en un mar de luces, en el balcón, envuelto en mirto y rosas, donde, reconociéndolo, se quitó apresuradamente la máscara y susurrando "Soy libre" se arrojó temblorosa a sus brazos, y con un grito de éxtasis, aferrándose el uno al otro, olvidaron en un instante su dolor y su despedida y todas sus agonías, y la casa sombría y el jardín distante en esa tierra lejana, y el asiento en el que con un último beso apasionado se arrancó de sus brazos entumecidos por la angustia y la desesperación.

Cuando conoce a Nastenka, el florecimiento de esos romances imaginarios hace tiempo que ha empezado a desvanecerse, y el soñador se ha dado cuenta de la insustancialidad de sus engañosas delicias. Los encuentros con Nastenka le proporcionan por fin ese día (o más bien, varias «noches blancas») de vida real, y sabe que, como resultado, su propia existencia cambiará para siempre. El amor del soñador por Nastenka no está contaminado por el egoísmo, e incluso intenta ayudarla a ponerse en contacto con su esquivo prometido. Cuando este aparece por fin, no hay ni rastro de celos ni de resentimiento en su respuesta, aun sabiendo que está condenado de nuevo a la penumbra de su cámara solitaria. «¡Que tu cielo esté despejado, que tu dulce sonrisa sea brillante y sin sobresaltos, y que seas bendecida por ese momento de dichosa felicidad que diste a otro corazón solitario y agradecido! Dios mío, ¡un momento entero de felicidad! ¿Es eso demasiado poco para toda la vida de un hombre?».

"Noches blancas" termina así con una nota de bendición por el único motivo de felicidad «real» que se le ha concedido al soñador. Los esplendores del ideal y del imaginario se desvanecen ante la realidad del amor por una chica de carne y hueso. Esta es la contribución vívidamente poética de Dostoievski al ataque a la *mechtatelnost* romántica tan común en la literatura rusa de finales de la década de 1840; y aunque su pequeña historia no puede competir con las novelas de Herzen y Goncharov sobre el mismo tema, en ningún lugar de la

literatura rusa se expresa con más sensibilidad y gracia lírica. “Noches blancas” fue el único de los relatos menores de Dostoievski que recibió una acogida favorable por parte de la crítica, pero también dio pie a una polémica amistosa con Alekséi Pleshcheev, quien escribió en respuesta su propio «consejo amistoso», dedicado a Dostoievski.

El personaje principal de Pleshcheev, también soñador, se parece mucho al de Dostoievski, e incluso se hace eco de algunas de sus frases. Sin embargo, consigue el objeto de su deseo, se casa con una joven rica y ordinaria, y luego se instala para llevar la existencia más filistea que pueda imaginarse. Para Pleshcheev, la pasión del soñador por Nastenka no es más que una forma menos grandiosa y más común de autoengaño romántico. El crítico soviético que hace esta observación también señala que los atractivos de la *mechtatelnost*, aunque condenados temáticamente, son pintados por Dostoievski con los colores más brillantes[6]. El poder de la imaginación es glorificado en el mismo acto de parecer censurar sus efectos, y gran parte del atractivo de la historia se deriva ciertamente de esta ambigüedad. De hecho, Dostoievski pronuncia su juicio negativo con una tenacidad tan elegíaca que uno no puede evitar sospechar que tiene un mayor apego sentimental a la riqueza de la cultura romántica de lo que quizás hubiera estado dispuesto a reconocer.

Ciertamente, Dostoievski estaba ligado al romanticismo por demasiadas fibras emocionales de su ser como para desprenderse de él por completo. Si siempre estuvo dispuesto a satirizar y parodiar la fatuidad de las actitudes románticas, o su uso como pantalla para los impulsos egoístas («en primer plano está, por supuesto, él mismo, nuestro soñador, en su preciosa persona»), seguiría, no obstante, creyendo en la importancia de mantener la capacidad de dejarse conmover por lo imaginativo y lo ideal. Durante la década de 1860, el tema del primer relato de Dostoievski se convertiría en una de las principales cuestiones en juego en la batalla entre las generaciones. Y, por mucho que Dostoievski criticara más tarde las pretensiones y la vacuidad moral de la generación de los «padres», siempre preferiría a estos últimos frente a su descendencia, que insistía fanáticamente en reducir la «vida real» exclusivamente a lo fáctico, prosaico e incluso groseramente material.

Desanimado por tener que hacer copias para Kraevski, y anhelando escribir en paz y con tranquilidad, Dostoievski se queja a Mijaíl en 1846 de que lo que anhela es «por fin [trabajar] para el Arte Sagrado, un trabajo sagrado llevado a cabo con pureza y sencillez de corazón, un corazón que nunca se ha estremecido y conmovido tanto como ahora por todas las nuevas imágenes que se crean en mi alma»[7]. Así pues, Dostoievski no ha abandonado en absoluto la concepción idealista romántica del arte como algo que solo se distingue en la forma, pero no en el fondo, de la religión, ni tampoco lo haría en el futuro.

Sobre la misma época, sin embargo, Belinski expresaba su preferencia por un arte socialmente didáctico; era el único que podía soportar. En diciembre de 1847 escribe a Botkin: «Ya no necesito más poesía y arte que los necesarios para mantener la veracidad de la historia; […] lo principal es que tenga un efecto moral en la sociedad. Si logra ese objetivo incluso sin poesía ni arte, para mí es interesante, y no lo leo, lo devoro. Sé que adopto una posición unilateral, pero no deseo cambiarla y siento pena y lástima por quienes no comparten mi opinión»[8].

Dostoievski y Belinski habían roto sus relaciones en algún momento entre enero y abril de 1847, y el juicio final de Belinski sobre su antiguo discípulo fue totalmente negativo. «No sé si le he informado —escribió el crítico a Annenkov a principios de 1848— de que Dostoievski ha escrito un relato, “La terrateniente”, ¡qué terrible basura! […] cada obra suya es prueba de una nueva decadencia […]. Es en parte culpa mía, amigo, que Dostoievski se haya hinchado como un pavo, al considerarlo un genio. Yo, el principal crítico, me comporté

como un asno a la enésima potencia»[9]. Como sabemos, tampoco encontró el habitualmente generoso y afectuoso Belinski palabras más favorables que decir sobre Dostoievski como persona. «De Rousseau solo he leído *Las confesiones* y, a juzgar por ellas, he concebido una poderosa aversión por ese señor. ¡Es tan como Dostoievski! Está profundamente convencido de que toda la humanidad le envidia y le persigue»[10].

Incluso durante sus días más oscuros de desesperación por la mala acogida de sus obras, Dostoievski seguía aferrado a la esperanza de poder invertir el proceso de su caída. Ya en octubre de 1846 había empezado a enfrascarse en una nueva novela importante, y en diciembre escribe a Mijaíl que ha aceptado dar a Kraevski «la primera parte de mi novela *Netotchka Nezvanova*»[11]. Dostoievski, como sabemos, se vio obligado en varias ocasiones en 1847 a interrumpir el trabajo tanto en esta novela como en "La terrateniente" para recibir encargos periodísticos que le reportaran un dinero extra muy necesario, aunque lo hizo con gran reticencia. Sabía que solo un éxito literario sustancial podría detener su precipitado declive en el favor del público, y era muy consciente de que un nuevo grupo de competidores literarios se perfilaba en el horizonte. «En abril de 1846 le comentó a Mijaíl, con inquietud, que había comenzado a aparecer una gran cantidad de nuevos escritores. Algunos son mis rivales. Herzen (Iskander) y Goncharov destacan entre ellos»[12]. En la carta de diciembre le confiesa a Mijaíl: «No puedo evitar sentir que he iniciado una campaña contra toda nuestra literatura, revistas y críticos, y que con las tres partes de mi novela en *Notas de la Patria* de este año volveré a afirmar mi superioridad para escarnio de quienes me desean mala suerte»[13]. Sin embargo, habría que esperar más de un año antes de que comenzaran a aparecer las primeras entregas de *Netotchka Nezvanova*, a principios de 1849.

El estado inacabado de *Netotchka Nezvanova* hace difícil obtener una idea general de lo que Dostoievski intentaba hacer; pero parece claro que la obra fue concebida como una *Bildungsroman*, que describe la historia de la vida de Netotchka tal como la escribió en su madurez y que refleja las experiencias que moldearon su vida. La influencia directa de George Sand se percibe en este fragmento de la novela con más fuerza que en ningún otro lugar de Dostoievski, y su joven heroína fue probablemente concebida como un análogo ruso de Lucrezia Floriani, o de la aún más famosa *cantatrice* veneciana de Sand, Consuelo (en la novela homónima). El libro habría sido la autobiografía romántica de un artista, tan apreciada por los novelistas de la década de 1830, y al elegir este género anticuado como modelo, Dostoievski seguía el mismo impulso estilístico que le había llevado a la novela epistolar sentimental en *Pobres gentes*, a la técnica del *Doppelgänger* en *El doble* y al cuento popular romántico en "La terrateniente". En cada caso, tomó una forma que se había quedado anticuada y trató de revitalizarla con un significado nuevo y contemporáneo.

A juzgar por los tres episodios que Dostoievski completó, esta importancia se habría centrado en una cuestión cultural inmediata. Como resultado del ataque concertado a los valores románticos, las dudas sobre la función y el estatus del arte habían comenzado a expresarse por doquier en la literatura rusa de finales de la década de 1840. Dostoievski deseaba retratar un personaje que uniese la dedicación al arte con un compromiso igualmente firme con los más altos ideales morales y sociales. La vida de Netotchka transcurre a la sombra de una obsesión artística que desorienta su sensibilidad moral. Pero, superando triunfalmente este hándicap inicial, su amor por el arte irá de la mano de una conciencia moral y social sensible y arrojada. De modo que con esta obra Dostoievski se esforzaba en encontrar un camino intermedio entre la desacreditada glorificación romántica del arte y la tentación, a la que tan fácilmente sucumbió Belinski, de descartar por completo los valores del arte en favor de lo útil y práctico.

La cuestión del significado moral-espiritual supremo del arte era algo que preocupaba profundamente a Dostoievski. Creía firmemente que al seguir su propio camino literario no traicionaba la perspectiva humana que compartía plenamente con la Escuela Natural. El subtítulo de la novela —*Historia de una mujer*— deja claro que Dostoievski, al igual que George Sand, pretendía hacer hincapié en los motivos relacionados con el estatus del sexo femenino. Además, el éxito de Netotchka al convertirse en una gran artista frente a sus miserables orígenes revelaría el desperdiciado talento de las personas socialmente marginadas y despreciadas, a las que se tenía además como de una inferior condición biológica.

De este modo, Dostoievski trataba de aprovechar parte del interés por la «cuestión femenina», entonces tan prominente en la escena literaria rusa, que ya había sido abordada en novelas como *Polinka Sachs* y en el relato de Herzen "La urraca ladrona". Herzen se anticipa a Dostoievski al tomar también como heroína de su relato a una artista (una actriz sierva de gran talento), y muestra su destrucción cuando rechaza las insinuaciones sexuales de su dueño y mecenas. El objetivo de Dostoievski, sin precedentes en la novela rusa de su época, era presentar a una mujer de talento y fuerte voluntad que se niega a dejarse aplastar y se convierte en la principal heroína *positiva* de una gran novela. Como en *Pobres gentes*, esperaba así restablecer su posición independiente en la escena sociocultural rusa y ofrecer una alternativa tanto a la desolación y la desesperación de Herzen como a la poco atractiva sumisión de Goncharov a la *meshchantsvo* (practicidad burguesa) en *Una historia común*.

Las primeras nociones de Netotchka sobre el arte están teñidas por la crueldad egoísta de su padrastro, el artista Yefimov; y recuerda que «en mi imaginación se instaló instantáneamente la idea de que un artista era un tipo especial de persona que no era como los demás». Esta primera parte de la novela de Dostoievski contiene una de las acusaciones más amargas del egoísmo romántico en su variedad «artística» que se pueden encontrar en la literatura de la época. Solo el Harold Skimpole de Dickens en *Casa desolada* (publicado cuatro años después) puede compararse con el personaje de Yefimov como condena moral de la falta de corazón del esteticismo romántico. La segunda secuencia de *Netotchka Nezvanova* lleva a la heroína, por un milagro del destino, a ese mismo mundo que había soñado bajo la influencia de la obsesión de Yefimov. Aquí, Netotchka aprende a comprender el significado de su propia historia psicológica retorcida. Asimila la moraleja de que los que han sufrido por el egoísmo de otros no deben convertirse a su vez en opresores, y varios personajes de su nueva familia luchan con la tentación del resentimiento egoísta y consiguen vencerla.

Las relaciones entre la princesa Katia y Netotchka son de especial interés, ya que se convierten en el tipo de duelo psicológico que Dostoievski utilizaría posteriormente bajo multitud de variantes. La impresionable Netotchka, hambrienta de afecto, se enamora apasionadamente de la bella Katia de una manera cuyos matices eróticos son perfectamente explícitos. Katia es consciente del enamoramiento de Netotchka, pero se niega a responder a ella porque su feroz orgullo resiente la intromisión de Netotchka en un mundo en el que Katia había reinado de forma suprema. Katia es, pues, la primera de las «mujeres infernales» de Dostoievski cuyo orgullo herido se interpone en su aceptación del amor y genera, más bien, odio y persecución del amante; pero en esta primera fase, en la que el drama se desarrolla entre niños, la herida aún no es tan profunda como para no poder ser curada.

El retrato que hace Dostoievski de Katia pone de manifiesto que ya era un maestro de la dialéctica amor-odio, que se convertiría en una característica importantísima de sus principales obras. En Katia, por primera vez, se vuelve completamente autoconsciente. Cuando Netotchka le pregunta por su comportamiento en el pasado, ella responde: «¡Bueno, siempre te he querido, siempre! Pero entonces no pude soportarlo; pensé: la devoraré a besos

o la pellizcaré hasta la muerte». Esta es la forma ingenua en la que Katia explica sus ambiguos sentimientos, que provienen de la falta de voluntad del orgulloso yo de ceder su propia autonomía a la infracción que representa la tentación del amor. En *Netotchka Nezvanova*, este conflicto se sigue presentando en términos puramente morales y psicológicos, pero la abnegación de Netotchka (que asume la culpa de la mala conducta de Katia), y la respuesta de amor de Katia, contienen ya la base emotivo-experiencial de la cristiandad de Dostoievski. La salvación para Dostoievski dependerá siempre de la capacidad del orgulloso yo (que más tarde se identificará con el orgulloso intelecto) para rendirse al autosacrificio gratuito del amor hecho en su nombre por Cristo.

La inacabada *Netotchka Nezvanova* es interesante sobre todo porque arroja mucha luz sobre la evolución interna de Dostoievski como escritor. Aquí se mueve de forma decisiva más allá de los límites de la Escuela Natural y se sitúa ya en el umbral del mundo de sus principales novelas. El escenario de su acción ya no se circunscribe a los barrios bajos de Petersburgo ni al mundo de las oficinas burocráticas y sus ocupantes, ni sus personajes pueden clasificarse ya en las categorías socio-ideológicas bien definidas y, por entonces, bastante convencionales de sus primeros relatos (el pueblo oprimido, el soñador). Por primera vez el horizonte de Dostoievski abarca la esfera social superior de la aristocracia ilustrada y culta, y sus personajes son ya individuos complejos abordados principalmente en términos de la calidad de su propia forma de ser y a la luz de la psicología del sadomasoquismo, totalmente elaborada y original, de Dostoievski. La importancia de *Netotchka Nezvanova* radica en que nos permite precisar este momento crucial en la carrera literaria de Dostoievski.

Dostoievski, que comenzó como miembro de la Escuela Natural y discípulo de Gogol, se distinguió inmediatamente por su tratamiento psicológico de los temas sociales en *Pobres gentes*. Sin embargo, cada vez se preocupó más por las distorsiones psicológicas sufridas en la lucha del individuo por afirmarse y por satisfacer la necesidad natural del ser humano de dignidad y respeto por sí mismo en un mundo de rígidas barreras de clase y despotismo político. Pero mientras los relatos de Dostoievski siguieron utilizando la iconografía familiar de la Escuela Natural, la malformación psicológica de sus personajes siempre tuvo, al menos, una causa social implícita —aunque no lo suficientemente subrayada como para satisfacer a Belinski—. Sin embargo, en "La terrateniente", Dostoievski sugirió por primera vez de manera rotunda que tales malformaciones pueden conducir a un «disfrute» masoquista de la autodegradación que refuerza los lazos que esclavizan al individuo y hace que su cautiverio sea parcialmente autoimpuesto. No obstante, el simbolismo del relato sigue atribuyendo la «causa» del aprisionamiento emocional de Katerina a una fuerza externa malévola.

Solo con *Netotchka Nezvanova* podemos ver cómo las exploraciones del yo de Dostoievski le llevaron gradualmente no solo a invertir la jerarquía entre lo psicológico y lo social asumida por la Escuela Natural, sino también a desligar por completo esa psicología de su anterior dependencia directa del condicionamiento social. Aquí Dostoievski pone en primer plano el tema de la «sensualidad» sadomasoquista como fuente principal de crueldad y opresión en las relaciones humanas, y la conquista de dicha «sensualidad» se convierte ahora en *el* imperativo primordial en términos socio-morales. Aunque la posición y las relaciones sociales de los personajes sirven para enmarcar y motivar la acción, Dostoievski ya no se centra en las condiciones sociales externas y su reflejo en la conciencia y el comportamiento (como en el caso de Devushkin o Goliadkin). Se centra más bien en las cualidades personales que los personajes muestran en la batalla contra la tendencia instintiva del yo herido a devolver el golpe por cualquier trauma psicosocial que se haya visto obligado a soportar. Así, el mundo de *Netotchka Nezvanova* ya no es exclusivamente psicosocial, sino que se ha

convertido en el universo moral-psicológico de su ficción posterior. Porque la capacidad de superar la dialéctica sadomasoquista de un yo herido —la capacidad de vencer el odio y sustituirlo por el amor— emerge ahora como el centro ideal del cosmos moral-artístico de Dostoievski.

Pero todo esto existe todavía solo en germen, todavía contenido dentro de los límites de un mundo en el que los conflictos no se han llevado al extremo y donde nada (excepto la muerte) resulta irreparable. Todavía falta la dimensión verdaderamente trágica del último Dostoievski, el sentido de lo que no puede mitigarse y lo irreconciliable, el choque de valores en pugna, cada uno con su pretensión de hegemonía absoluta —el amor y la justicia, la fe y la razón, el Dios-hombre y el Hombre-Dios— que solo Dostoievski, entre todos los grandes novelistas, ha sabido transmitir con una fuerza tan inigualable.

La última entrega de *Netotchka Nezvanova* se publicó en el número de mayo de 1849 de *Notas de la Patria* sin que figurase el nombre de Dostoievski como autor. El escritor había sido detenido el 23 de abril, y Kraevski se vio obligado a obtener un permiso especial para utilizar el manuscrito que ya había recibido del sospechoso político ahora encerrado. El libro quedó interrumpido, y Dostoievski no lo retomó cuando empezó a pensar en reanudar su carrera literaria seis o siete años después. Su nombre desapareció de la vista después de su arresto, y lo que predominó hasta su regreso fue el veredicto negativo de Belinski sobre todo lo que había escrito después de *Pobres gentes*. Belinski había muerto un año antes, el 28 de mayo de 1848, y la reacción de Dostoievski revela el profundo apego que aún sentía, a pesar de sus desavenencias, por la combativa, volátil y adorable figura del «furioso Visarión». Al visitar al doctor Yanovski ese mismo día, Dostoievski hizo su entrada con estas palabras: «Viejo amigo, ha ocurrido algo realmente terrible: ¡Belinski ha muerto!»[14]. Dostoievski se quedó a pasar la noche, y a las tres de la mañana sufrió un ataque de convulsiones similar al de su *kondrashka.*

[1] *Pis'ma*, 1, p. 108; enero-febrero de 1847.

[2] Citado en V. S. Nechaeva, *V. G. Belinski*, 4 vols., Leningrado, 1949-1967, 4, p. 298.

[3] Evidentemente, Dostoievski encontró que la manera fácil del folletinista se adaptaba a él como un guante, y nunca se le encuentra más tarde, incluso cuando presumiblemente expone ideas, escribiendo algo que pueda considerarse prosa expositiva ordinaria. Su postura es siempre personal e íntima; sus argumentos no se exponen por medio de la persuasión lógica, sino esbozando tipos de personajes, dramatizando actitudes, narrando experiencias y observaciones. Aunque nunca lo abandona del todo, sustituye el tono caprichoso del folletinista de la década de 1840 por el del obrero social serio y a veces colérico. Pero su uso de la ironía y la mofa sigue siendo

el mismo, al igual que la identificación con el lector, que se convierte en socio implícito de un diálogo. Desde este punto de vista, estos experimentos de Dostoievski en la década de 1840 marcan el debut de un aspecto esencial de su carrera. Uno de los rasgos más llamativos de *Apuntes del subsuelo* es su singularidad artística; parece surgir, formalmente hablando, de la nada, pero probablemente procede del folletín. Este origen explicaría todos los rasgos formales originales de la novela, tan desconcertantes por lo demás: el narrador en primera persona que nos hace partícipes de su confianza hasta el punto de avergonzarnos; la dirección directa al lector, al que se trata como un interlocutor; el carácter aparente casual y azaroso de la secuencia narrativa; la mezcla de ironía y patetismo.

[4] Citado en A. G. Tseitlin, *I. A. Goncharov*, Moscú, 1950, p. 62.

[5] V. G. Belinski, *Works*, p. 478.

[6] Yu. M. Proskurina, "Povestvovatel'-rasskazchik v romane F. M. Dostoevskogo Belye nochi", *Filologicheskie Nauki* 9 (1966), p. 133.

[7] *Pis'ma*, 1, p. 103; 26 de noviembre de 1846.

[8] V. G. Belinski, *Izbrannye Pis'ma*, 2 vols., Moscú, 1955, 2, pp. 369-370.

[9] *Ibid*., p. 388.

[10] *Ibid*.

[11] *Pis'ma*, 1, p. 104; 17 de diciembre de 1846.

[12] *Ibid*., p. 89; 1 de abril de 1846.

[13] *Ibid*., p. 104; 17 de diciembre de 1846.

[14] Citado en *ZT*, p. 52.

11.
BELINSKI Y DOSTOIEVSKI: II

A LOS ASPECTOS PÚBLICOS Y LITERARIOS de su participación hay que añadir la supuesta influencia directa del renombrado crítico en la formación de las convicciones y creencias del joven. Treinta años más tarde, Dostoievski publicó dos artículos sobre Belinski en su *Diario de un escritor* que inciden en que Belinski fue el mentor ideológico responsable de haber puesto los pies de Dostoievski en el camino que conducía a Siberia. El relato de Dostoievski ofrece una versión irresistiblemente hagiográfica del gran drama de su conciencia. Antes de conocer a Belinski, había sido un joven de corazón puro, idealista e ingenuamente devoto creyente en el Dios y el Cristo de su fe infantil. Fue Belinski, el venerado ídolo de la juventud radical rusa, quien logró convertirlo al socialismo y al ateísmo. El resultado fue su participación en actividades subversivas, y luego su detención, condena y exilio a Siberia. Allí redescubrió a Dios y a Cristo a través del pueblo ruso, y se dio cuenta de que el ateísmo solo podía conducir a la destrucción personal y social.

Sin embargo, los artículos de Dostoievski de 1873 no coinciden con lo que sabemos de su vida. El nombre de Belinski se había convertido en un lema y una bandera para las sucesivas generaciones de radicales rusos, y es sobre este Belinski mítico o simbólico sobre el que Dostoievski escribía realmente en la década de 1870. En una carta de 1871 a Nikolái Strájov, que había puesto objeciones a la violencia con que Dostoievski se expresó sobre Belinski, Dostoievski responde: «Insulté a Belinski más como fenómeno de la vida rusa que como individuo»[1]. El retrato que Dostoievski esbozó de él dos años después está dominado por esta perspectiva impersonal, y el resultado, como veremos, es que integra su propia historia personal —incluso cuando los hechos no encajan del todo— en la imagen general que desea crear del efecto nefasto de Belinski en la cultura rusa en su conjunto.

Cuando el crítico y el joven escritor se reunieron en 1845, el punto de vista de Belinski había evolucionado de una manera que tomó a Dostoievski por sorpresa. Cuando Belinski se convirtió al socialismo utópico francés en 1841-1842, aceptó una doctrina fuertemente influida por los valores morales y religiosos cristianos. Saint-Simon había titulado la última obra que escribió *Le nouveau Christianisme,* y todo el socialismo utópico francés puede resumirse bajo el mismo título. Los socialistas utópicos dirigían su atención a la moral de los

Evangelios, y veían a Cristo (como lo había hecho Dostoievski en 1838) como una figura divina que venía a prescribir las leyes que regían la vida terrenal en el mundo moderno y cuyas enseñanzas, liberadas de siglos de perversión, debían ponerse por fin en práctica.

El «nuevo cristianismo» del socialismo utópico se basaba en una oposición entre la verdadera religión de Cristo —religión de la esperanza y la luz, de la fe en los poderes del hombre así como en la beneficencia de Dios— y una falsa religión del miedo y la condena eterna que distorsionaba las enseñanzas de Cristo. Victor Considérant hace explícito este contraste en su obra *El destino social*, uno de los tratados socialistas más leídos en Rusia durante la década de 1840. «¡Tengan cuidado!», advierte a los partidarios de la vieja religión del miedo, «ustedes que condenan a Dios a desear la humillación y la miseria del hombre aquí en la tierra […] el hombre, en su fuerza e inteligencia […] sabrá que no tiene nada que temer de [Dios], sino todo que esperar»[2]. La devota adhesión al nuevo cristianismo iba acompañada de una feroz oposición a la Iglesia establecida como fuente de ignorancia y oscurantismo y como aliada de la reacción política. De ahí que, en la misma carta a V. P. Botkin en la que anuncia su conversión a un socialismo en el que «Cristo pasará su poder al Padre, y el Padre-Razón volverá a dominar, pero esta vez […] sobre un mundo nuevo», Belinski se burle de un amigo que conserva «su cálida fe en el *muzhik* de barba rala que, sentado sobre una suave nube, eructando y rodeado de una multitud de serafines y querubines, considera que su poderío es correcto y sus truenos y relámpagos demostraciones racionales»[3].

Mientras tanto, sin embargo, las ideas de los hegelianos de izquierda alemanes habían comenzado a penetrar en Rusia casi a la vez que las de los socialistas utópicos. El hegelianismo de izquierda era ante todo una crítica de la religión, y el efecto de su influencia fue cuestionar el fundamento religioso de las convicciones socialistas utópicas. *La vida de Jesús* de D. F. Strauss consideraba que el Nuevo Testamento no era una revelación divina, sino una expresión mítico-poética de las aspiraciones históricas de la comunidad judía de la época. Era solo un accidente histórico, sostenía Strauss, que estos mitos hubieran cristalizado en torno a la figura de Cristo, que no era más que uno de los muchos profetas autoproclamados de la época. *La esencia del Cristianismo* de Feuerbach era aún más radical en su secularización de lo divino; sostenía que no es que Dios hubiera creado al hombre a su imagen y semejanza, sino justamente al contrario. La especie humana había divinizado sus más elevados atributos, proyectándolos en los seres sobrenaturales; al hacerlo, había enajenado su propia esencia. La tarea de la humanidad consistía entonces en reclamar a lo trascendente todas las cualidades que le pertenecían por derecho, y realizarlas en la tierra incorporándolas a la vida social.

Tales ideas estallaron como una bomba entre los occidentales rusos, ya bien instruidos para apreciarlas por su formación previa en el pensamiento de Hegel. Un ejemplar de Feuerbach llegó a Rusia en enero de 1842, y Annenkov recuerda que este libro estuvo «en manos de todo el mundo» a mediados de la década de 1840. «El libro de Feuerbach —escribe — no produjo en ningún lugar una impresión tan poderosa como en nuestro círculo "occidental", y en ningún lugar borró tan rápidamente los restos de todas las concepciones previas. Herzen, no hace falta decirlo, fue un ferviente expositor de sus propuestas y conclusiones»[4]. Belinski, sin embargo, no se dejó convencer tan rápidamente como Annenkov da a entender. Tenía, como él mismo confesó, una necesidad congénita de religión, y todavía discutía sobre Dios con Turguénev —recién llegado de la meca filosófica de Berlín — en la primavera de 1843.

Al relatar uno de esos interminables coloquios, el novelista recuerda que Belinski le dijo

con tono de reproche: «Todavía no hemos decidido la cuestión de la existencia de Dios […] ¡y tú quieres comer!»[5]. Sin embargo, en 1845, pocos meses antes de conocer a Dostoievski, Belinski había llegado a la conclusión, como escribe a Herzen, de que «en las palabras *Dios* y *religión* veo oscuridad, tinieblas, cadenas y el látigo, y ahora me gustan tanto estas dos palabras como las cuatro que las siguen»[6]. Estas frases marcan el momento en que el ateísmo y el socialismo se fundieron en Rusia en una alianza que nunca llegó a disolverse. No todos los occidentales rusos estaban dispuestos a aceptar el ateísmo como un nuevo credo obligatorio. T. N. Granovski —famoso historiador liberal de la Universidad de Moscú, que en su día sería el modelo para el retrato de Stepán Trofímovich Verjovenski en *Los demonios*— se negó a renunciar a su creencia en la inmortalidad del alma, y en el verano de 1846 rompió con Herzen por esta cuestión, una ruptura que se produjo casi simultáneamente con el primer encuentro de Dostoievski con Belinski.

Aunque el hegelianismo de izquierdas era militantemente antirreligioso, al principio solo atacó la historicidad y la divinidad de Dios y de Cristo; los valores morales-religiosos que Cristo había proclamado al mundo quedaron intactos. Feuerbach, en particular, declaró que los valores morales-religiosos cristianos eran la verdadera esencia de la naturaleza humana; su objetivo no era sustituir dichos valores por otros, sino verlos realizados en el amor del hombre por el hombre, más que por el Hombre-Dios. Sin embargo, pronto el rechazo de la divinidad de Cristo condujo a un cuestionamiento de los ideales morales-religiosos que había proclamado, a lo que contribuyó en gran medida la aparición del último y más sensacional de los tratados hegelianos de izquierda, *El único y su propiedad*, de Max Stirner. Stirner sostenía que la aceptación de *cualquier* valor moral abstracto o general era un impedimento para la libertad del hombre y alienaba al individuo tanto como la creencia en seres sobrenaturales. Sobre ningún grupo se pronunció con más desprecio, a ningún antagonista atacó más despiadadamente que a los socialistas y liberales que aún se aferran a su ideal general de «humanidad». Lo fundamental para el individuo, según Stirner, es simplemente la satisfacción de sus *propias* necesidades, cualesquiera que estas sean; su filosofía es la de un autoengrandecimiento subjetivo y amoral por completo.

Sabemos por Annenkov que Belinski se sumergió en el libro de Stirner durante el verano de 1847. «Se ha demostrado», dice Annenkov, «que el hombre siente, piensa y actúa invariablemente según la ley de los impulsos egoístas, y, en efecto, no puede tener otros». Sin duda, Belinski no tomaba la palabra «egoísmo» en el sentido estrechamente egoísta de Stirner, y creía que los individuos podrían llegar a darse cuenta de que sus propios «intereses egoístas son idénticos a los de la humanidad en su conjunto»[7]. Lo importante, sin embargo, es la evidente disposición de Belinski a aceptar la visión no idealista de Stirner sobre las raíces del comportamiento humano, el deseo del crítico de buscar un nuevo fundamento más «práctico» y «racional» para sus valores. Encontramos el mismo impulso en su atracción por el materialismo fisiológico de Emile Littré; por entonces se refería en privado a los soñadores socialistas utópicos, en términos despectivos y obscenos, como «esos insectos nacidos de la boñiga amontonada en el trasero de Rousseau»[8].

El importante manifiesto de Belinski en el primer número de *El Contemporáneo*, en el que se define la línea ideológica de la rejuvenecida revista, es una prueba inequívoca de cómo habían cambiado sus ideas. «La psicología que no se basa en la fisiología», anuncia, bajo la influencia de Littré, «es tan insustancial como la fisiología que no conoce la existencia de la anatomía». Prevé que habrá un día en que el «análisis químico» «penetre en el misterioso laboratorio de la naturaleza» y «mediante observaciones del embrión […] rastreará el proceso *físico* de la evolución *moral*»[9]. El historiador soviético de la revista, Eugenioev-Maksimov,

señala que «las recetas propuestas por el socialismo utópico habían perdido ya (1847) el crédito a los ojos de la mayoría de los colaboradores de *El Contemporáneo*. No son raras las declaraciones escépticas e incluso despectivas sobre esta tendencia en el pensamiento social europeo occidental»[10]. Estos influyentes artículos ridiculizaban pilares del utopismo como Pierre Leroux, Cabet y Victor Considérant y elogiaban el recién publicado *Sistema de las contradicciones económicas* de Proudhon por haber abandonado la fantasía y haberse dedicado al estudio de las leyes económicas que rigen la sociedad existente. En los tres últimos años de su vida, observa Annenkov, Belinski «se ocupó […] de las nuevas verdades proclamadas por las doctrinas económicas, que liquidaban todas las nociones de la antigua y desestimada verdad sobre la moral, el bien y la nobleza en la tierra, y ponían en su lugar fórmulas y tesis de carácter puramente racional»[11].

Una de las características de la «religión» socialista utópica había sido, como escribe Maxime Leroy, «la divinización del pueblo»[12], al que se consideraba moralmente superior a sus opresores de clase alta; Belinski también abandonó rápidamente esta idealización de las masas oprimidas. A principios de 1848 defiende a Voltaire en una carta a Annenkov, a pesar de que el gran francés había «llamado a veces al pueblo "vil populacho"». Belinski justifica esta frase insultante «porque el pueblo es inculto, supersticioso, fanático, sanguinario y ama la tortura y la ejecución». Añade que Bakunin (ahora ardiente revolucionario) y los eslavófilos, por su excesiva idealización del pueblo, me han «ayudado mucho a desechar una fe mística en el pueblo»[13]. Tal es la atmósfera del último periodo del pensamiento de Belinski, que comenzó poco después de que Dostoievski lo conociera en 1845 y que se manifestó ciertamente en 1846. Hay muchas razones para creer que Dostoievski estaba familiarizado con sus manifestaciones.

Durante el tiempo que duró la amistad de Dostoievski con Belinski, el crítico se debatió entre un «humanismo» feuerbachiano con tintes morales y religiosos y la aceptación de un punto de vista más «racional» que se inclinaba hacia el materialismo mecanicista y el determinismo moral. Hay que recordar, sin embargo, que a Belinski la coherencia intelectual le importaba bien poco, y el rápido retrato de Belinski esbozado por Dostoievski en sus dos artículos de 1873 coincide con la imagen que se desprende del estudio de las demás fuentes. «Valorando la ciencia y el realismo por encima de todo», escribe Dostoievski en su segundo artículo, «[Belinski] comprendía al tiempo más profundamente que nadie que la razón, la ciencia y el realismo por sí solos solo podían construir un hormiguero y no una "armonía" social dentro de la cual fuera posible la vida humana. Sabía que, en la base de todo, estaban los principios morales»[14], y sabía que, al atacar al cristianismo, que se basaba en la responsabilidad moral del individuo, no solo estaba socavando los cimientos de la sociedad que deseaba destruir, sino también negando la libertad humana. Pero Belinski también creía, en opinión de Dostoievski, que el socialismo restablecería la libertad de la personalidad y la elevaría a alturas hasta ahora insospechadas. Es este Belinski, socialista utópico, quizá todavía «un nuevo cristiano» (aunque fuese de manera intermitente), apasionadamente preocupado por la libertad de la personalidad individual, quien se impone en el segundo artículo, que incluye el único testimonio público directo que Dostoievski dio sobre su participación en el asunto Petrashevski que le llevó a la cárcel y al exilio siberiano, y los motivos que le inspiraron. Su objetivo era convencer a sus lectores de la década de 1870 de que los radicales no eran movidos a la acción por motivos deshonrosos: «El socialismo de entonces […] se consideraba simplemente una versión mejorada del [cristianismo]. Todas estas nuevas ideas parecían en el más alto grado santas y morales y, lo más importante, universales, la ley futura para toda la humanidad sin excepción. En 1846 yo ya había ha sido

consagrado en toda la *verdad* de esta "futura regeneración del mundo" y en toda la *santidad* de la futura sociedad comunista por Belinski»[15].

Lo que se tergiversa aquí es simplemente la afirmación de Dostoievski de que fue Belinski quien *le* había inculcado tales ideas. Sabemos muy bien que Dostoievski se había convertido a este tipo de socialismo moral y religioso al menos varios años antes de conocer a Belinski. Sin embargo, como novelista, Dostoievski buscaba instintivamente la concentración dramática, y aquí plasmó su propia vida en la forma que le resultó más eficaz. Belinski, después de todo, *había* desempeñado el papel que Dostoievski le asignó en la *cultura rusa* de la década de 1840. ¿Por qué confundir al lector entrando en los detalles insignificantes de su propia historia personal?

La estrategia de Dostoievski queda más clara si examinamos el primer artículo —escrito uno o dos meses antes—, en el que pretendía convencer a sus lectores de que el socialismo y el cristianismo son fundamentalmente incompatibles, a pesar de los motivos honorables e idealistas de sus juveniles adeptos. Apela a su propia experiencia de la última fase de Belinski para probar este punto, y una vez más disfraza sus recuerdos para transmitir una impresión que no es autobiográficamente exacta. Da a entender que Belinski le había convertido al ateísmo y al *rechazo* de los valores morales y religiosos cristianos que suele acompañar a dicha conversión a finales de la década de 1840. La intención polémica es clara: el socialismo en Rusia había sido ateo y anticristiano desde el principio, y era imposible mantener cualquier conexión entre él y la moral cristiana. «Como socialista», escribe Dostoievski, «[Belinski] tenía el deber de destruir las enseñanzas de Cristo, de calificarlas de filantropía engañosa e ignorante [*chelovekolyubie*] conducida por la ciencia moderna y las doctrinas económicas»[16].

El meollo del retrato que Dostoievski hace de Belinski se concentra en una discusión entre el joven escritor y el crítico sobre el problema de la responsabilidad moral del individuo (un valor moral cristiano fundamental) y, por tanto, la cuestión del libre albedrío. Esta cuestión era de tal importancia para el Dostoievski posterior que uno podría inclinarse a pensar que la había trasladado anacrónicamente a la década de 1840. Sin embargo, Valerian Maikov atacó a Belinski sobre este mismo tema en el invierno de 1846-1847, y su ataque fue lanzado desde una posición socialista utópica apelando a la figura de Cristo como el gran símbolo de la libertad moral del hombre frente a la determinación material.

Tal como lo presenta Dostoievski, el diálogo comienza con la negación por parte de Belinski de que las clases bajas que sufren y están oprimidas tengan alguna responsabilidad moral personal por sus acciones. «"Pero ¿sabéis?", gritó una noche [Belinski] (algunas veces, en un estado de gran excitación, solía gritar), "¿sabéis que es imposible acusar al hombre de pecados, y cargarle con deudas y con poner la otra mejilla cuando la sociedad está organizada de forma tan vil que el hombre no puede evitar cometer crímenes, cuando se le empuja económicamente al crimen, y que es estúpido y cruel exigir a los hombres lo que, por las propias leyes de la naturaleza, no pueden lograr aunque quisieran"?»[17]. El Belinski que habla aquí ya no es el antiguo «humanista» que respondía a la apelación emotiva de los valores morales y religiosos cristianos; es la voz del admirador de Littré, y quizás también del lector de Max Stirner, que vería la voluntad moral como impotente o inexistente y los actos criminales de los oprimidos solo como una expresión natural y legítima de sus necesidades «egoístas».

La conversación gira en torno a la personalidad de Cristo; y es revelador de la época que ninguna discusión sobre problemas sociales pueda evitar tomar una posición sobre el cristianismo. Dostoievski continúa: «"Me conmueve mucho mirarlo", dijo Belinski,

interrumpiendo sus furiosas exclamaciones, volviéndose hacia su amigo [otro de los presentes] y señalándome a mí [Dostoievski]. "Cada vez que menciono a Cristo su rostro cambia de expresión como si estuviera a punto de ponerse a llorar. Sí, créame, ingenuo —se volvió de nuevo hacia mí bruscamente—, créame que su Cristo, si naciera en nuestros días, se desvanecería sencillamente ante la ciencia contemporánea y ante los movimientos contemporáneos de la humanidad"»[18].

Si el rostro de Dostoievski registró una emoción tan extrema, fue porque las palabras de Belinski sobre Cristo eran de una tosquedad de la que Belinski era plenamente capaz. «Ese hombre [Belinski]», escribe Dostoievski en 1871 a Strájov, «vilipendió a Cristo de la manera más obscena y abusiva»[19]. Además, los comentarios de Belinski delatan la manifiesta influencia hegeliana de izquierda de Strauss, que había atribuido los poderes carismáticos de Cristo al hecho de que vivía en un mundo prerracional. La respuesta a este impulso hegeliano de izquierda la da el amigo anónimo de Belinski, y es apropiadamente socialista utópico: «"Bueno, no: si Cristo apareciera ahora, se uniría al movimiento y lo dirigiría". "Muy bien, muy bien", Belinski estuvo de acuerdo con una sorprendente brusquedad: "Se uniría, como usted dice, a los socialistas y los seguiría"»[20]. La incertidumbre de Belinski en este punto crucial revela su propio estado de ánimo transitorio, aunque a finales de 1846, Belinski no tardó en llamar a los socialistas utópicos «asnos sociales y virtuosos»[21].

El comentario de Dostoievski sobre el intercambio no deja lugar a dudas sobre las corrientes ideológicas que estaban realmente implicadas. «Aquellos impulsores de la humanidad a los que Cristo estaba destinado a unirse eran los franceses: George Sand, sobre todo, el ya olvidado Cabet, Pierre Leroux y Proudhon, que entonces acababa de empezar su carrera […]. Había también un alemán ante el que Belinski se inclinaba respetuoso, Feuerbach. Se hablaba de Strauss con reverencia»[22]. Cristo se habría unido así, con bastante precisión, al movimiento de los socialistas utópicos, a los franceses de inclinación moral y religiosa; los alemanes hegelianos de izquierda que se mencionan habían rechazado toda pretensión de lo sobrenatural, pero no habían rechazado los valores morales cristianos. La juiciosa redacción de Dostoievski deja a los que, como Stirner, habían rechazado tales valores, fuera del grupo al que Belinski creía que «Cristo estaba destinado a unirse». De hecho, la discusión sobre la que informa —la conversación no solo de Belinski con Dostoievski, sino también de Belinski consigo mismo— se estaba llevando a cabo realmente entre las dos doctrinas rivales que entonces se disputaban el dominio ideológico de la izquierda en todo el mundo[23].

«En el último año de la vida [de Belinski]», concluye Dostoievski, «ya no fui a visitarlo. Le había tomado aversión, pero entonces seguía con pasión todas sus enseñanzas»[24]. Lo que Dostoievski entiende por «todas sus enseñanzas» es terriblemente vago. ¿Es la enseñanza del socialismo utópico moral y religioso? ¿Es la enseñanza de la insultante diatriba hegeliana de izquierda de Belinski contra Jesucristo, y su negación del libre albedrío y la responsabilidad debido al peso abrumador de «las leyes de la naturaleza»? Dostoievski quiere que el lector (que ahora estaba inclinado, tras una década de encaprichamiento con el materialismo científico, a venerar los valores morales cristianos) entienda que *fue convertido* al ateísmo y al materialismo de Belinski; pero hay buenas razones para dudar de ello, y no solo por las obras de Dostoievski de esta época. Los amigos más cercanos de Dostoievski, en los años siguientes se negaron a rendirse a la inspiración moral y religiosa del socialismo utópico y se mostraron críticos con Belinski y sus herederos intelectuales, que pronto aparecieron en la escena literaria.

La enorme importancia del encuentro entre el poderoso crítico y el joven novelista es más

simbólica que histórica, más literaria que literal. Las escaramuzas verbales de Dostoievski con Belinski tuvieron una importancia crucial para él en tanto futuro novelista de las crisis espirituales de la intelectualidad rusa, pero no condujeron a ningún cambio decisivo en sus ideas y valores. La fuerza del impacto de Belinski, sin embargo, explica sin duda por qué Dostoievski estaba tan decidido a poner en orden su biografía y a dar a la vida la simetría artística que, según su visión final de la cultura rusa, debía tener. Porque si Belinski no había introducido realmente a Dostoievski en el socialismo, *sí le había* introducido en el socialismo *ateo*, el único que el Dostoievski de la década de 1870 creía intelectualmente honesto y coherente.

El materialismo mecánico «científico» que Belinski admiraba en Littré logró convertirse en el dogma filosófico de la izquierda rusa durante gran parte de la vida de Dostoievski. Y los valores morales se derivaban de un egoísmo utilitarista que, si bien procedía más directamente de Bentham que de Max Stirner, compartía plenamente el supremo desprecio de este último por todo humanitarismo sentimental. Por lo tanto, Dostoievski tenía buenas razones para considerar que sus disputas con Belinski habían anticipado el desarrollo posterior de la vida sociopolítica y cultural rusa, y su encuentro con Belinski ciertamente condicionó su propia reacción a tales cambios. En efecto, su cristianismo conservó siempre el cariz fuertemente altruista y social-humanitario de la década de 1840, y siempre se enfrentó a un «racionalismo» que servía para justificar un egoísmo totalmente amoral.

Tampoco cabe duda de que el tema religioso de las grandes novelas de Dostoievski se vio profundamente afectado por el desafío de Belinski. No es que el ateísmo, o las dudas sobre la beneficencia de Dios, aparecieran por primera vez en su horizonte mental y emocional en 1845. Sería ingenuo imaginar que el niño cuya conciencia había sido agitada por el libro de Job o el joven que había participado en las atormentadas búsquedas del alma de Shidlovski habrían necesitado a Belinski para introducirse en tales asuntos; pero fue Belinski quien familiarizó por primera vez a Dostoievski con los nuevos —y mucho más sofisticados intelectualmente— argumentos de Strauss, Feuerbach y probablemente Stirner. Y aunque su fe religiosa salió finalmente intacta del encuentro, e incluso reforzada, estas doctrinas le plantearon un agudo dilema espiritual. Los rastros de esta crisis interior pueden encontrarse ciertamente en las luchas de los propios personajes de Dostoievski con los problemas de la fe y de Cristo.

Feuerbach había argumentado que Dios —y Cristo— no eran más que ficciones que representaban la esencia alienada de los valores más elevados de la humanidad. La tarea de la humanidad era reapropiarse de su propia esencia reasumiendo los poderes y prerrogativas enajenados a lo divino. Los hegelianos de izquierda no recomendaban esta tarea a ningún individuo en particular; solo la humanidad en su conjunto podía recuperar este gran tesoro humano. Pero Stirner está muy cerca de instar a todos a embarcarse inmediatamente en su propia deificación personal. El efecto de todo esto en el joven Dostoievski no es difícil de prever. Nadie ha retratado con más brillantez la trágica dialéctica interior de este movimiento humanista y ateo, y si Dostoievski no tenía una respuesta eficaz a Belinski en 1845, lo compensó ampliamente más tarde con la creación de sus protagonistas negativos. Porque cuando estos personajes rechazan a Dios y a Cristo, se empeñan invariablemente en el intento imposible y autodestructivo de trascender la condición humana y encarnar el sueño hegeliano de la izquierda de sustituir al Hombre-Dios por el Dios- Hombre[25].

El efecto a largo plazo de esta crisis fue probablemente agudizar el sentido de Dostoievski de la absoluta incompatibilidad entre la razón y la fe. Esto preparó el camino para su posterior compromiso con un irracionalismo para el que había sido dispuesto tanto

por su educación religiosa y filosófica como por la experiencia psicológica que él llamaba «terror místico». Al igual que Kierkegaard, con quien tan a menudo se le ha comparado en el último medio siglo, Dostoievski también apuntó más tarde que un paradójico «salto de fe» era la única fuente de certeza religiosa. Y la similitud de la solución deriva de la identidad del punto de partida: Kierkegaard admiraba mucho a Feuerbach por subrayar la imposibilidad de combinar la religión con el carácter científico y racional de la vida moderna. «Feuerbach», escribe Karl Löwith, «percibió este contraste exactamente de la misma manera que Kierkegaard; pero este último sacó la conclusión, igualmente lógica, pero exactamente opuesta, de que la ciencia, y la ciencia natural en particular, es simplemente irrelevante para la situación religiosa»[26]. También Dostoievski optó finalmente por posicionarse con lo irracional existencial del «salto de fe» frente a la exigencia de Feuerbach de que la religión baje a la tierra y se someta al criterio de la razón humana.

Sin embargo, tendrían que pasar muchos años antes de que Dostoievski empezara a sacar esas conclusiones. Por el momento, buscaba un ambiente más agradable que el que había encontrado en la *Pléiade* o con Belinski personalmente. Un nuevo grupo de amigos, el poco conocido Círculo Beketov, le proporcionó el apoyo emocional que buscaba cuando su reputación literaria declinó y las relaciones con Belinski se volvieron tensas.

[1] *Pis'ma*, 2, p. 364; 18/30 de mayo de 1871.
[2] Victor Considérant, *La destinée sociale*, 3 vols., París, 1851, 2, p. 38.
[3] V. G. Belinski, *Works*, pp. 165-166.
[4] P. V. Annenkov, *The Extraordinary Decade*, ed. Arthur P. Mendel, trad. Irwin R. Titunik, Ann Arbor, MI, 1968, p. 35.
[5] Iván Turguénev, *Literary Reminiscences*, trad. David Magarshack, Nueva York, 1958, p. 123.
[6] V. G. Belinski, *Izbrannye Pis'ma*, 2 vols., Moscú, 1955, 2, p. 259.
[7] Annenkov, *Decade*, pp. 211-213.
[8] Belinski, *IP*, 2, p. 286.
[9] Belinski, *Works*, p. 369.
[10] V. Eugenioev-Maksimov, *Sovremennik v 40-50 godakh*, Leningrado, 1934, pp. 143-144.
[11] Annenkov, *Decade*, p. 208.
[12] Maxime Leroy, *Histoire des idées sociales en France*, 3 vols., París, 1946-1954), 2, p. 442.
[13] Belinski, *IP*, 2, p. 389.
[14] *DW* (nº 1, 1873), pp. 6-7.
[15] *Ibid*., p. 148.
[16] *Ibid*., p. 7.
[17] *Ibid*.

[18] *Ibid*.

[19] *Pis'ma*, 2, p. 364; 18/30 de mayo de 1871.

[20] *DW* (nº 1, 1873), p. 8.

[21] Eugenioev-Maksimov, *Sovremennik*, p. 117.

[22] *DW* (nº 1, 1873), p. 8.

[23] Cuando Arnold Ruge, el empresario editorial de los hegelianos de izquierda, llegó a París en agosto de 1843 para reclutar colaboradores para el *Deutsch-Französische Jahrbücher*, el ateísmo de los hegelianos de izquierda resultó ser un gran obstáculo. «Casi sin excepción, [los franceses] eran creyentes y se aferraban al anatema de Robespierre de la filosofía sin Dios». David McLellan, *The Young Hegelians and Karl Marx,* Londres, 1969, pp. 37-38. Escribiendo a Feuerbach desde París en mayo de 1844, Ruge dice con disgusto: «Todos los partidos se basan directamente en el cristianismo». Citado en Werner Sombart, *Der proletarische Sozialismus*, 2 vols., Jena, 1924, 1, p. 119.

[24] *DW* (nº 1, 1873), p. 9.

[25] Véase Henri de Lubac, *Le drame de l'humanisme Athée,* París, 1950, especialmente la tercera parte, y también las penetrantes observaciones, basadas en un amplio conocimiento de las fuentes, de Andrzej Walicki, *W kregu konser-watywnej utopi,* Varsovia, 1964, cap. 14, p. 14.

[26] Karl Löwith, *From Hegel to Nietzsche*, Nueva York, 1967, pp. 334-335.

12.
LOS CÍRCULOS DE BETEKOV Y PETRASHEVSKI

La primera mención de los nuevos conocidos de Dostoievski se produce a mediados de septiembre de 1846, después de la crisis inducida por el fracaso de *El doble*. «Ceno con un grupo», escribe a Mijaíl. «Seis personas […] incluyendo a Grigorovich y a mí, nos hemos reunido en casa de los Beketov»[1]. Fueron meses en los que Dostoievski estaba «casi sumido en el pánico» a causa de su estado de salud[2]; no obstante, la ayuda psicológica que le proporcionaron sus amigos parece haberle restablecido por completo. «Hermano», escribe dos meses después, «he renacido, no solo moral sino también físicamente. Nunca he sentido en mí tanta abundancia y claridad, tanta ecuanimidad de carácter, tanta salud física. Gran parte de esto se lo debo a mis buenos amigos […] con los que vivo; son personas sensatas e inteligentes, sus corazones son de oro, son todo nobleza y carácter. Me han curado con su compañía»[3]. La seguridad que le proporcionaba su nuevo entorno fue de gran importancia para ayudarle a sobrellevar las perturbaciones provocadas por el rechazo de Belinski.

El centro del grupo era Alekséi N. Beketov, que había sido uno de los íntimos de Dostoievski en la Academia de Ingenieros Militares, y el grupo incluía a sus dos hermanos, entonces todavía estudiantes, Nikolái y Andréi. Grigorovich hablaba de Beketov como «la encarnación de la bondad y la franqueza», en torno a la cual la gente se agrupaba indefectiblemente por sus excelentes cualidades morales. Era el tipo de persona que «se indignaba ante cualquier tipo de injusticia y respondía a cualquier esfuerzo noble y honorable», y era él quien marcaba el tono dominante, que era fuertemente sociopolítico. «Pero quienquiera que hablase, y se hablara de lo que se hablase […] en todas partes se oían arrebatos indignados y nobles contra la opresión y la injusticia»[4].

No se sabe nada más del Círculo Beketov, que llegó a su fin cuando los dos hermanos menores se marcharon a la Universidad de Kazán a principios de 1847. N. Flerovski, estudiante den Kazán en 1847, recordaba que «propagaron las doctrinas de Fourier, y aquí los resultados fueron los mismos que en Petersburgo»; es de suponer que eso significó que atrajeron a otros y formaron un círculo[5]. Los Beketov eran claramente fourieristas, y la referencia de Dostoievski a «los beneficios de la asociación» apunta a la orientación socialista utópica del grupo. Dostoievski prefirió no llamar la atención sobre esta nueva afiliación en

sus escritos posteriores, ya que su conexión con ellos pone en tela de juicio el retrato que hizo de sí mismo tal y como se suponía que era en la década de 1840. Lejos de ser un inocente en términos políticos, tras ser bautizado de golpe en el socialismo, el ateísmo y el materialismo por el gran agitador intelectual Belinski, Dostoievski era un progresista moral y religioso comprometido que mantuvo con firmeza sus convicciones frente a los ataques de Belinski y luego se alió con otros de su misma cuerda.

Fue en casa de los Beketov donde conoció al conocido poeta, entonces todavía estudiante, Alekséi Pleshcheev, ya mencionado, y cuyo nombre aparece por doquier en los anales de la intelectualidad progresista de la década de 1840. Atractivo y bien educado, vástago de una familia aristocrática, amable, tierno y arrebatado rapsoda, Pleshcheev se convirtió en amigo íntimo de Dostoievski. Durante la década de 1840, los dos jóvenes eran inseparables y, como prueba pública de esta amistad, se dedicaron relatos mutuamente. El *ethos* de la obra de Pleshcheev, que evoca constantemente la imagen del Cristo socialista utópico, estaba cerca del corazón de Dostoievski. Incluso en un poema que se convirtió en «el himno de varias generaciones de revolucionarios»[6], el poeta insta a sus camaradas, condenados como él a la tortura y la ejecución, a perdonar «a nuestros insensatos verdugos»[7] con el perdón cristiano.

Fue también a través de los Beketov que Dostoievski entabló una amistad igualmente estrecha con Valerian Maikov. Dos años más joven que Dostoievski, Maikov tuvo una breve pero meteórica carrera en las letras rusas que comenzó en 1845 y terminó con su prematura muerte por apoplejía en el verano de 1847. Sin embargo, durante este breve periodo, causó un considerable revuelo al ocupar el puesto de crítico jefe de *Notas de la Patria* de Belinski, convirtiendo la revista en un órgano de la tendencia socialista utópica de Beketov y erigiéndose en rival del poderoso árbitro reinante del gusto y las ideas. Maikov no solo visitaba a los Beketov, sino que también se encontraba entre los primeros miembros del círculo reunido en torno a Mijaíl Butashévich-Petrashevski, cuyas veladas de los viernes también atraían a Pleshcheev y pronto se convertirían en el lugar de reunión de la intelectualidad progresista de Petersburgo.

Maikov elogió a Dostoievski con fervor y fue la única voz que se alzó para defenderlo de las críticas de Belinski. La muerte de su amigo, unos meses más tarde, fue un golpe terrible para Dostoievski, ya que le privó de la única persona del mundo literario petersburgués que estaba en total sintonía con los escritos que había estado produciendo después de *Pobres gentes*; pero el recuerdo de Valerian Maikov se mantuvo vivo gracias a los estrechos lazos que Dostoievski había establecido con la familia Maikov. Su casa era el centro de un salón literario-artístico en el que Dostoievski, a pesar de su notoria explosividad, era un invitado frecuente y bienvenido. Su afecto por Valerian se trasladó a Apolón, un hermano algo mayor que ya había adquirido cierta reputación como poeta y que seguiría siendo el más leal de los pocos íntimos de Dostoievski en años posteriores.

La enérgica defensa de Valerian Maikov del talento literario de su amigo representó también un esfuerzo por superar a Belinski como crítico cultural. Hostil a los restos del pensamiento romántico e idealista alemán que aún acechaban en el fondo de la crítica de Belinski, Maikov propuso sustituirlos por una fundamentación empírica extraída de la psicología. El arte, decía, se basaba en lo que llamaba «la ley de la simpatía», según la cual el hombre entiende todo por comparación consigo mismo; absorbe el mundo y lo domestica a su sentimiento (en el arte) y a su entendimiento (en la ciencia y la filosofía)[8]. La psicología —el estudio de la vida interior del hombre— se convierte así en la llave que da acceso a los secretos del universo. Maikov compartía la preocupación de Fourier por la psique humana

como un ámbito de gran importancia que nunca había sido explorado adecuadamente.

Es probable que la amistad de Maikov con el famoso y algo mayor Dostoievski tuviera algo que ver con la formulación de dicho programa crítico, y no es casualidad que los ensayos de Maikov contengan los comentarios más perspicaces sobre Dostoievski realizados por cualquiera de sus contemporáneos. «Tanto Gogol como Dostoievski describen la sociedad existente», escribe. «Pero Gogol es un poeta preeminentemente social, mientras que a Dostoievski le preocupa por encima de todo lo psicológico. Para el primero, el individuo es importante como representante de una determinada sociedad o de un determinado grupo; para el segundo, la propia sociedad es interesante por su influencia en la personalidad del individuo […]. Dostoievski nos ofrece una representación sorprendentemente artística de la sociedad rusa, pero con él esto solo proporciona el fondo del cuadro, y es […] completamente engullido por la importancia de la cuestión psicológica»[9].

Después de *Pobres gentes*, la sociedad aparece en gran medida refractada a través de la conciencia de los personajes de Dostoievski; y mientras Belinski desaprobaba esa interiorización, Maikov la acogía no solo como el florecimiento natural de las dotes de Dostoievski, sino también como una visión epistemológica de la naturaleza de la realidad. «En *El doble*», escribe Maikov, «penetra tan profundamente en el alma humana, considera tan intrépida y apasionadamente las maquinaciones secretas de los seres humanos —sentimiento, pensamiento y acción—, que la impresión creada por *El doble* solo puede compararse con la de una persona inquisitiva que penetra en la composición química de la materia». Esta «perspectiva química de la sociedad», continúa, es tan profunda que parece estar «impregnada de una especie de luz mística», pero aquí no hay nada «místico» en absoluto, y la descripción de la realidad es tan «positiva» como puede ser[10]. Rechazando rotundamente cualquier función prescriptiva de la crítica, Maikov declara que «la fidelidad a la realidad constituye una condición tan esencial para toda obra de arte que una persona dotada de talento artístico nunca produce nada contrario a dicha condición». De ahí que sea superfluo imponer restricciones y exigencias a la creación artística en nombre de la «realidad»[11].

La disputa con Belinski, iniciada por Maikov, llegó al corazón de la división ideológica entre quienes todavía se aferraban a la inspiración moral y religiosa del socialismo utópico y quienes, como Belinski, buscaban un fundamento más «positivo» para sus convicciones sociopolíticas. La posición de Maikov se manifiesta explícitamente en el principal artículo de *Notas de la Patria* que anunciaba su programa literario y lanzaba el ataque contra Belinski. Una cita del argumento de Maikov sobre el libre albedrío y la responsabilidad moral —la misma cuestión sobre la que Dostoievski recordaba haber discutido con Belinski justo en ese momento— ilustrará la importancia sociocultural del debate. Para reforzar su idea de que el hombre no puede ser visto simplemente como una criatura de su condición, Maikov apela al ejemplo de Cristo: «Cristo se revela como la imagen más perfecta de lo que llamamos una gran personalidad. Su verdadera doctrina se opone tan radicalmente a las ideas del mundo antiguo, y contiene una independencia tan inconmensurable de los fenómenos fatídicos para millones de seres llamados libres y razonables; en una palabra, se elevan en tal grado por encima de las leyes de los fenómenos históricos, que la humanidad, incluso hasta el día de hoy, no ha llegado ni siquiera a la mitad de esa independencia de pensamiento sin la cual es imposible comprenderlas y realizarlas. Tal independencia, en un grado incomparablemente menor, se muestra en las ideas de todas aquellas personas verdaderamente grandes que son responsables de revoluciones morales de menor alcance»[12].

Considerar a Cristo como el mayor revolucionario moral de todos los tiempos —un

paradigma sublime para todos los que después siguieron su estela— era, por supuesto, enarbolar el estandarte del socialismo moral y religioso frente a los que defendían otra norma. La idea de Cristo como revolucionario era habitual en la década de 1840, pero verlo como el precursor divino de la liberación humana (moral y psicológica) de los grilletes del determinismo histórico era mucho menos convencional. No cabe duda de que la propia idea de Cristo de Dostoievski se vio profundamente afectada por el icono socialista utópico de Maikov, y que para él siempre seguiría siendo no solo el tradicional salvador de las ataduras del pecado y la muerte, sino también la sagrada garantía de la posibilidad de la libertad moral.

El artículo de Maikov también revela la insistencia con la que la cuestión del libre albedrío y la responsabilidad moral ya había empezado a roer a quienes, como Dostoievski, se negaban a renunciar a la base moral y religiosa de su progresismo. Porque no era en absoluto sencillo creer en el poder moral del individuo a medida que se acumulaban las espantosas pruebas de los estragos humanos producidos por el primer capitalismo. Incluso Maikov no pudo evitar admitir que era «estúpido y vil» predicar la moral a las clases bajas explotadas. Pero esto no le llevó a negar la *posibilidad* del libre albedrío y la responsabilidad moral, aunque estaba de acuerdo en que «solo el heroísmo puede unir el valor moral con la pobreza»[13]. Tal «heroísmo», sin embargo, existe; el individuo nunca se dejará subyugar completamente por las condiciones materiales. El mismo debate interno ya adumbrado en los ensayos de Maikov será posteriormente argumentado con pasión en las páginas de Dostoievski. Veinte años más tarde, cuando Dostoievski empezó a romper por completo con el radicalismo, las tendencias evidentes en el último Belinski se habían endurecido hasta convertirse en dogma, y ya era imposible ser radical y seguir afirmando la existencia del libre albedrío.

Otra vertiente del pensamiento de Maikov contribuye a arrojar más luz sobre Dostoievski. El hombre, escribe Maikov, utilizando la terminología de Fourier, «está dotado de virtudes, es decir, de necesidades y capacidades que constituyen su vitalidad [y] la fuente de todo lo vicioso. [La naturaleza humana] es, pues, esencialmente buena, y el mal es el resultado de las disposiciones de la sociedad que no permiten al hombre satisfacer adecuadamente sus necesidades y capacidades»[14]. Sin embargo, Maikov utiliza esta visión fourierista de la naturaleza humana para socavar la suposición de que la «nacionalidad» es un valor positivo. Según Maikov, los rasgos nacionales de carácter son el producto de las pulsiones incorporadas a la psique humana al objetivarse en una u otra dirección bajo la influencia de las condiciones materiales (clima, geografía, raza, historia). Pero el ideal humano universal es «el desarrollo armonioso de todas las necesidades humanas y de sus correspondientes capacidades»[15]. Juzgados en función de este ideal, todos los atributos nacionales —incluso los considerados habitualmente como virtudes— son en realidad defectos o vicios: son desiguales y desequilibrados, y distorsionan la naturaleza humana en toda su plenitud. Este rechazo frontal de la nacionalidad no fue en absoluto extraño como subproducto de la influencia socialista utópica en el progresismo de Occidente.

A Belinski le encantaba la polémica y estaba en su mejor momento cuando se le despertaba la furia de la lucha. En el invierno de 1846, respondió a los ataques de Maikov con su famosa *Visión de Literatura Rusa de 1846*, que contenía el fatídico artículo que certificó el naufragio total de la reputación literaria de Dostoievski y su repudio público por parte del crítico que lo había elevado a la fama. Uno sospecha que la conocida amistad de Dostoievski con Maikov puede haber tenido algo que ver con la nueva severidad del juicio de Belinski. Porque no fue solo Dostoievski quien recibió el revés de la mano de Belinski; cualquier otra persona conocida por haber sido aliada de Maikov, o cuya obra Maikov había elogiado,

también es tratada con dureza. El pobre e inofensivo Pleshcheev fue atrapado en el fuego cruzado y despreciado por pretender en vano un talento literario inexistente; aunque no era un poeta importante, sus temas humanitarios habrían recabado algunas expresiones cálidas en otras circunstancias.

La respuesta de Belinski a Maikov es una curiosa y contradictoria mezcla de Littré y Hegel que nunca se enfrenta realmente a la base moral y religiosa del occidentalismo progresista de Maikov. Sin embargo, lo que es nuevo es la vehemente afectación y defensa de la nacionalidad por parte de Belinski frente al desprecio de Maikov. Hasta ese momento, Belinski había liderado el ataque contra la idealización eslavófila de las virtudes nacionales rusas encarnadas en el campesinado atrasado y analfabeto. Pero ahora, como si se opusiera deliberadamente a Maikov, Belinski declara que «en este tema [la nacionalidad] me inclino más bien a ponerme del lado de los eslavófilos que a permanecer del lado de los cosmopolitas humanistas»[16]. Y el cambio de opinión de Belinski actuó como catalizador para estimular la fusión ideológica entre los dos campos—los eslavófilos «retrógrados» y los occidentalistas progresistas— iniciada unos años antes, y que pronto produciría las diversas variedades de populismo ruso que dominaron la cultura rusa hasta la última década del siglo XIX.

De hecho, mucho de lo que Belinski dice sobre la nacionalidad en este artículo aparece en el periodismo posterior de Dostoievski casi palabra por palabra. Al igual que Belinski, y en oposición a los eslavófilos, Dostoievski siempre se negó a teñir de glamur el pasado ruso o a soñar con la restauración de una especie de mundo arcádico, anterior a Pedro el Grande; a pesar de ello y al igual que Belinski, volvió a compartir de todo corazón la crítica eslavófila al «europeísmo ruso». Belinski señaló que esta imitación automática y degradante de la civilización europea había creado «una especie de dualidad en la vida rusa, y en consecuencia una falta de unidad moral». ¿No se vería más tarde Dostoievski como el cronista de esta «falta de unidad moral» en la vida rusa? Además, para Dostoievski el remedio no sería rechazar a Europa y volver al pasado (una tarea imposible en cualquier caso), sino darse cuenta de que «Rusia había sobrevivido plenamente a la época de la reforma, que las reformas habían hecho su trabajo […] y que había llegado el momento de que Rusia se desarrollara independientemente de sí misma»[17]. Belinski habla aquí de las reformas de Pedro el Grande, y Dostoievski repetiría exactamente el mismo argumento sobre las instituidas por Alejandro II a principios de la década de 1860.

La nacionalidad rusa ya no debía ser menospreciada; por el contrario, como sostenían los eslavófilos, debía convertirse en el principio sobre el que debía fundarse la Rusia del futuro. Pero esto hacía más apremiante la tarea de definir dicho principio. Los eslavófilos creían que Rusia se diferenciaba de Europa porque su propia historia había estado marcada por la concordia cristiana pacífica y no por las luchas egoístas por el poder entre clases y naciones tan típicas de las rivalidades occidentales. Pero Belinski elimina con desdén la idea de que la nacionalidad rusa pueda identificarse con el principio del amor y la humildad. En su lugar, la «versatilidad» del carácter ruso, su aparente falta de forma e inédita capacidad de asimilar y absorber culturas ajenas, desempeña un papel predominante. Esta capacidad puede parecer una debilidad a primera vista, pero para una mente educada en Schelling y Hegel y alimentada con las especulaciones mesiánicas del nacionalismo romántico, es un juego de niños extraer lo positivo de lo negativo. Porque la extrema maleabilidad de la psique popular rusa puede «atribuirse a un don natural» y puede ser la fuente de su futura fuerza. Puede significar que «la nacionalidad rusa está predestinada a expresar la esencia más rica y polifacética en su nacionalidad»[18].

Dostoievski estaba familiarizado con estas ideas por el violento nacionalismo de los

ensayos de Belinski durante su fase hegeliana; y la visión de Rusia como encargada de una misión histórico-mundial para sintetizar las conflictivas culturas nacionales de Europa había estado muy presente desde la década de 1820. Pero estas ideas cobraron una nueva vitalidad cuando Belinski las utilizó para rebatir el «cosmopolitismo» de Maikov en la década de 1840. Al liberar la idea de «nacionalidad» de las connotaciones negativas y limitantes que le otorgaba Maikov, la orientó hábilmente hacia un universalismo que rescataba la emoción patriótica de los eslavófilos y la reconciliaba con el occidentalismo progresista. Esta es la misma visión de Rusia como futura creadora de una cultura mundial panhumana que encontraremos evocada con tanta elocuencia por Dostoievski, y se apoyará exactamente en los mismos argumentos: la facilidad con la que los rusos aprenden idiomas extranjeros, su capacidad para identificarse con culturas ajenas, el papel de la literatura rusa como precursora de la nueva síntesis mundial. A estos, por supuesto, Dostoievski añadirá el Cristo ruso como garantía divina de la libertad moral y el triunfo de la libertad humana sobre las leyes de la naturaleza. Desde esta perspectiva, su ideología «eslavófila» postsiberiana puede verse como una amalgama de ideas cuyas raíces se remontan tanto a Belinski como a Valerian Maikov.

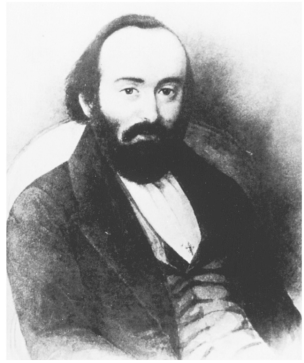
Tales líneas de continuidad ayudan a restablecer la verdadera imagen histórica que el propio Dostoievski tanto contribuyó a difuminar. Sin embargo, por el momento solo debemos tener en cuenta el tenor general del artículo de Belinski. «Europa se encuentra hoy en día inmersa en grandes problemas nuevos […] pero […] sería bastante inútil tratar estos problemas como propios. En nosotros mismos y alrededor de nosotros mismos es donde nosotros mismos debemos buscar tanto los problemas como sus soluciones»[19]. Estas palabras traducen el estado de ánimo de la desilusión de Belinski con el socialismo utópico, pero incluso aquellos que todavía se aferraban a algún remanente de las esperanzas socialistas utópicas comenzaron entonces a reinterpretarlas y readaptarlas en términos de los problemas sociales rusos.

La primavera de 1847 fue un periodo extremadamente difícil en la vida de Dostoievski. La ruptura definitiva entre él y Belinski se produjo en algún momento entre el comienzo del año y el principio de la primavera. Lo que él mismo llamaba «la desintegración de mi fama en las revistas» avanzaba a toda velocidad, y le cuenta a Mijaíl que sus fondos son tan escasos que «si no hubiera habido gente amable, me habría hundido»[20]. Solo Valerian Maikov le proporcionaba un poco de consuelo, pero el joven Maikov carecía de la autoridad de Belinski, y sus elogios no podían compensar la condena del crítico más veterano.

A principios de la primavera de 1847, Dostoievski se trasladó a una nueva vivienda y comenzó a vivir una existencia solitaria y de soltero. Debió de ser en esta época cuando organizó cenas cooperativas para las personas que mejor conocía: Pleshcheev, los dos hermanos Maikov, el Dr. Yanovski, el escritor menor Yakov Butkov; algo más tarde, el maestro de escuela y crítico Alexánder Miliukov, cuyas memorias sobre Dostoievski son especialmente valiosas. Estas cenas se celebraban en el Hôtel de France, reputado por su cocina y situado en la avenida en la que vivía Dostoievski, y según Yanovski le gustaba mucho organizar estas ocasiones de convivencia. Conocía la importancia de mantener un equilibrio psíquico entre lo externo y lo interno, y temía que «los nervios y la fantasía» se impusieran en su propia vida. Sin duda, fue en parte para contrarrestar su nuevo aislamiento que comenzó a frecuentar las reuniones del Círculo Petrashevski.

Este fue el primer encuentro de Dostoievski con la figura cuyo nombre se había convertido en sinónimo de «excentricidad» en Petersburgo. En 1847, Mijaíl Butashévich-Petrashevski era un joven de veintiséis años, la misma edad que Dostoievski. Educado en el Liceo Alejandro de Tsárskoye Seló —la escuela más exclusiva de Rusia para los hijos de la

nobleza—, había adquirido allí una reputación de obstinado oponente de la autoridad. A duras penas consiguió graduarse, obtuvo un puesto en el Ministerio de Asuntos Exteriores como traductor y continuó sus estudios obteniendo un diploma en Derecho en la Universidad de San Petersburgo. Petrashevski, sin embargo, también asistió a los cursos de economía política impartidos por V. S. Poroshin, que daba conferencias sobre los diversos sistemas socialistas nuevos. Esta iniciación en las ideas socialistas le influyó fuertemente, al igual que había influido en otros —Valerian Maikov entre ellos— que se habían sentado en el aula de Poroshin. El fourierismo, en particular, causó una gran impresión en Petrashevski, que se dedicó a propagar su nueva fe.



8. M. V. Butashevich-Petrashevski en 1840.

A principios de la década de 1840, Petrashevski comenzó a invitar a sus amigos más cercanos a conversar, y este fue el núcleo de lo que se convirtió en su «círculo». Lector infatigable y coleccionista de libros, adquirió una considerable biblioteca de libros «prohibidos» que trataban los temas históricos, económicos y sociopolíticos más importantes de la época. De hecho, una de las mayores atracciones de la casa de Petrashevski era su extensa biblioteca, que estaba más que dispuesto a abrir a los demás. En 1845, el círculo se había ampliado mucho más allá de los antiguos compañeros de escuela de Petrashevski, y este se había convertido en una figura muy conocida en la vida social de Petersburgo. Petrashevski ya había abandonado toda la cosmología fantástica y la historia natural de Fourier, y tampoco compartía la religiosidad de Fourier ni la de su sucesor a la cabeza del movimiento, Victor Considérant. Lo que impresionaba a Petrashevski en el fourierismo era «la organización del falansterio»[21]. Estaba convencido de que el establecimiento de esa vivienda utópica, y la aplicación de la teoría de la naturaleza humana de Fourier a la organización de su trabajo, haría que el trabajo humano pasase de ser una carga a una actividad alegre que autorrealizase. De hecho, estaba tan convencido de la viabilidad de la utopía de Fourier que en 1847 intentó llevarla a cabo en su propia finca. Con el apoyo de sus campesinos, que aceptaron de buen grado todas sus propuestas (o eso creía él), procedió a construir un falansterio totalmente equipado para ellos. Llegó el gran día, las cuarenta y tantas familias de campesinos abandonaron sus miserables *izbas* para dirigirse a su nueva residencia, pero a la mañana siguiente la vivienda ideal, con todas sus comodidades, había ardido hasta los cimientos.

Lejos de desilusionar a Petrashevski, este episodio no hizo más que convencerle de que un periodo preparatorio de ilustración intelectual era esencial para el progreso social; por lo que se dedicó con mayor fervor a difundir la ilustración en todos los lugares que podía, no

solo en sus «viernes de puertas abiertas», sino también en diversos clubes y organizaciones a los que se unió (como una clase de baile para comerciantes y tenderos) con el fin específico de conocer al mayor número de personas posible y esparcir la simiente del descontento.

A pesar de su amplio abanico de conocidos, Petrashevski no tenía amigos íntimos. Siempre cortés con los miembros de su círculo, había sin embargo algo irritante en su personalidad, que tal vez surgía de su autoproclamado papel de intelectual agente provocador. Dostoievski, al ser interrogado por la comisión de investigación tras la redada masiva y el arresto del Círculo Petrashevski, negó cualquier intimidad con él, pero añadió: «Sin duda, siempre lo respeté como un ser humano honorable y noble»[22]. Además, la mayoría de los visitantes que acudían a casa de Petrashevski no podían evitar albergar sentimientos encontrados hacia él debido a su reputación de excéntrico caprichoso. Había un sinfín de anécdotas sobre sus problemas con los funcionarios burocráticos, a los que provocaba constantemente insistiendo en que obedecieran al pie de la letra las prescripciones del código legal ruso. Algunas de las historias sobre él se derivan simplemente de la sorprendente peculiaridad de su aspecto personal. Se dice que iba a la iglesia vestido de mujer; en otra ocasión, tras recibir la orden de cortarse el pelo, llegó a la oficina con una frondosa cabellera que resultó ser una peluca. Es imposible saber cuántos relatos de este tipo son apócrifos. Pero es evidente que todos ellos se derivan del modo en que se burlaba de las innumerables normas de poca monta que regían todos los aspectos de la vida ordinaria en Rusia y de su negativa obstinada y valiente a someterse a ellas dócilmente. El resultado fue, sin embargo, que adquirió la reputación de ser un bufón más que una persona sensata y responsable, y fue difícil incluso para la mayoría de los miembros de su círculo aceptarlo sin reservas.

A este conocido personaje es al que Dostoievski comenzó a visitar en la primavera de 1847. Iba a casa de Petrashevski como hubiera ido a cualquier otra reunión social. No había nada secreto o conspirativo en los Viernes de Petrashevski, nada que no se hubiera visto ya en las reuniones de la *Pléiade* de Belinski o del Círculo Beketov. Al fin y al cabo, la gente se reunía para hablar con un poco más de libertad sobre los mismos asuntos que se abordaban en las revistas literarias. En general, se creía que mientras esas conversaciones se mantuviesen a puerta cerrada no había nada que temer del gobierno. Un joven y vivaz petersburgués, en una carta de principios de 1848, enumera entre las atracciones de la ciudad «los sermones de Nilson, la propaganda de Petrashevski, y las conferencias públicas y los folletines de Pleshcheev»[23]; le parecía que todas esas atracciones pertenecían al mismo nivel de diversión pública tolerada y libertad de expresión. Esta creencia, como pronto veremos, era errónea.

A finales de la primavera de 1848, con un número creciente de miembros que fluctuaba de semana en semana, las reuniones se convirtieron en una especie de club de debate, y una pequeña campana, con un mango sospechosamente tallado en la figura de una estatua de la libertad, se utilizó para regular el flujo y reflujo de las conversaciones. D. D. Akhsharumov, que más tarde se convertiría en médico y pionero de la higiene social rusa, escribe que las reuniones eran «un interesante caleidoscopio de las más diversas opiniones sobre los acontecimientos contemporáneos, las decisiones del gobierno y […] la literatura contemporánea […]. Se sacaban a colación los sucesos de la ciudad, se hablaba de todo a voz en grito, sin la más mínima contención […]. Debido a las […] conversaciones que trataban sobre todo de cuestiones sociopolíticas, estas veladas de Petrashevski nos interesaban enormemente; eran las únicas de este tipo en Petersburgo. Las reuniones solían prolongarse hasta bien entrada la noche, hasta las dos o tres de la madrugada, y terminaban con una modesta cena»[24].

Dostoievski no frecuentó con asiduidad las reuniones de Petrashevski durante el primer año y medio, y Yanovski dice que hablaba de las reuniones desdeñosamente, atribuyendo su popularidad tanto a los refrigerios gratuitos como a un deseo de «jugar al liberalismo, porque, ya ves, a qué mortal no le gusta jugar a ese juego»[25]. El entorno de Petrashevski difícilmente podría haber sustituido a la *Pléiade* o al Círculo Beketov en su afecto. Ambos habían sido pequeños grupos unidos por lazos de amistad personal y objetivos comunes, mientras que Dostoievski y Petrashevski ni siquiera se llevaban bien. A Dostoievski le habría disgustado, sin duda, el desenfrenado ateísmo hegeliano de izquierda de Petrashevski tanto como le había disgustado el de Belinski, y podemos imaginar que le disgustó mucho más. Las tempestuosas explosiones de Belinski eran al menos indicativas de una genuina preocupación emocional por los dilemas de la fe religiosa, y la calidez y el buen corazón de su carácter, así como su genio como crítico, sin duda compensaban bastante. Petrashevski tenía un temperamento totalmente diferente, y siempre hablaba de la religión con un sarcasmo fríamente hostil o con una irreverencia llena de desprecio. Después de la muerte de Dostoievski, Nikolái Speshnev —del que pronto oiremos hablar mucho— le dijo a la señora Dostoievski que «Petrashevski había producido una impresión repulsiva en [Dostoievski] porque era ateo y se burlaba de la fe»[26].

Como toda la intelectualidad, Dostoievski se sentía oprimido por la falta general de libertad en la vida social rusa; pero la injusticia más insufrible —la cuestión que suscitaba sus más profundas reacciones emocionales— era la esclavitud del campesinado. Sin embargo, el 18 de mayo de 1847, Nicolás I insistió, en un discurso ante una delegación de nobles, en que los campesinos no podían ser considerados «como propiedad privada, y más aún como bienes»[27], y pidió la ayuda de la nobleza para que le ayudara a cambiar el estatus de los campesinos de siervos a arrendatarios. La noticia de este anuncio, que se extendió como un reguero de pólvora por la capital, despertó las mayores esperanzas; incluso Belinski se convenció de que Nicolás estaba al menos decidido a extirpar el cáncer mortal que amenazaba la vida de la sociedad rusa. En consecuencia, hubo muy poco sentido de urgencia política en las discusiones en casa de Petrashevski antes del otoño de 1848. Se leyeron artículos y se intercambiaron opiniones sobre todos los temas imaginables; se ponderaron y sopesaron las ventajas de uno u otro sistema socialista; se condenaron los rigores de la censura; se expuso la mala conducta de varios funcionarios burocráticos de alto rango. Pero el efecto final debió ser esa sensación de impotencia exasperada que, podemos suponer, Dostoievski solo podía tolerar en dosis pequeñas e intermitentes.

Esta atmósfera de estancamiento fue barrida por el estallido de las revoluciones de 1848 en Europa, que provocó el pánico en los círculos gobernantes rusos y una salvaje excitación entre los intelectuales. Se supone que el propio zar, cuando llegó la noticia, estalló en medio de un baile agarrando el despacho telegráfico y ordenó a sus oficiales de baile que ensillaran sus caballos. Herzen ha dejado una imagen de petersburgueses frenéticos arrebatándose los periódicos de las manos en los cafés hasta que, finalmente, alguien se subió a una mesa y leyó a todos los demás a voz en grito. Alexánder Miliukov transmite el estado de ánimo rebelde que se apoderó de la intelectualidad a medida que las sorprendentes noticias llegaban desde el extranjero.

> Desde el primer día de la revolución de febrero se sucedieron en Europa los acontecimientos más increíbles. Las inauditas reformas de Pío IX provocaron levantamientos en Milán, Venecia, Nápoles; el auge de las ideas liberales en Alemania provocó revoluciones en Berlín y Viena […]. Las bases podridas de la vieja reacción caían, y una nueva vida comenzaba para toda Europa. Pero, al mismo tiempo, en Rusia reinaba el más opresivo estancamiento; el pensamiento y la

> prensa se confinaba cada vez más, y no aparecía ninguna actividad en ninguna parte, ya que la vida social había sido aplastada […]. Prácticamente con cada entrega de correo del extranjero, oímos hablar de nuevos derechos concedidos al pueblo, de buena gana o no, mientras que en la sociedad rusa solo oímos rumores de más limitaciones y restricciones. Quien recuerde ese periodo sabe cómo todo esto actuó en las mentes de la intelectualidad juvenil[28].

El primer efecto de esta inquietud amotinada fue engrosar las filas del Petrashevski con una afluencia de nuevos miembros. Nunca antes las reuniones habían sido tan concurridas y animadas, y a partir del otoño de 1848 Dostoievski empezó a acudir a los Viernes de Petrashevski con cierta regularidad. En el fondo de la mente de todos, por supuesto, estaba la cuestión de si el régimen ruso podría escapar indefinidamente del destino que había alcanzado a los monarcas absolutos de Europa, y la charla en casa de Petrashevski comenzó a centrarse más directamente en los problemas sociopolíticos rusos. Sobre todo porque, como señaló Herzen, «todos los rumores sobre la intención del zar de declarar la liberación de los campesinos, que se habían extendido mucho […] cesaron al instante»[29]. Fue en este momento cuando las tertulias de Petrashevski se empezaron a organizar de manera más formal; cada viernes se elegía un «presidente» que se encargaba de las animadas discusiones.

Con el ambiente de crisis en el país provocado por las revoluciones en Europa, era inevitable que las reuniones en casa de Petrashevski despertasen sospechas. Sus escapadas ya habían llamado la atención de la policía secreta, y en 1844 fue puesto bajo discreta observación. A principios de 1848 hizo circular incautamente entre la nobleza de San Petersburgo una petición de revisión de la ley que regula la venta de fincas. El propósito de esta propuesta era aumentar el valor de dichas propiedades poniéndolas a disposición de compradores no nobles, pero a estos se les exigiría que cambiaran el estatus de los campesinos, tras la compra, de siervos a arrendatarios. Petrashevski pensó que se trataba de un método muy inteligente para poner la codicia de los terratenientes del lado de la emancipación campesina. El único resultado, sin embargo, fue alertar a las autoridades una vez más de su existencia irritante y polémica.

Decididos a investigarlo más detenidamente, tanto la policía secreta como el Ministerio del Interior pusieron a Petrashevski bajo vigilancia secreta. Agentes del ministerio informaron, al cabo de diez meses, de que todos los viernes se celebraban reuniones en su casa que duraban hasta las tres o las cuatro de la mañana. «[Los invitados] leían, hablaban y discutían; pero lo que hablaban exactamente era imposible de determinar debido a la cautela y el secreto con que se rodeaba Petrashevski»[30]. A raíz de ello, un agente secreto llamado Antonelli se presentó como compañero de trabajo de Petrashevski en el ministerio en enero de 1849. Antonelli proporcionó a sus superiores informes regulares de sus conversaciones con el sospechoso; y aunque Petrashevski sospechaba de sus esfuerzos por congraciarse con él, Antonelli estuvo presente en las siete últimas reuniones del círculo entre el 11 de marzo y el 22 de abril.

La información sobre la participación de Dostoievski en los debates del Círculo Petrashevski es escasa. Al negar a la comisión de investigación que alguna vez hubiese hablado en casa de Petrashevski sobre asuntos sociales o políticos, Dostoievski admitió que tomó la palabra dos veces sobre otros temas. «*Una vez sobre literatura* […] y la otra *sobre la personalidad y el egoísmo*»[31]. De hecho, hay pocos rastros de la presencia activa de Dostoievski en el amplio material sobre el círculo que está disponible desde los años veinte. Solo en las últimas semanas de su existencia su nombre figura entre los que tomaron parte en las discusiones.

La reticencia de Dostoievski a participar más enérgicamente en sus debates no podía

provenir de la ignorancia. El conde Semiónov era conocido íntimo de Dostoievski (el joven escritor solitario visitaba con frecuencia su apartamento) y lo recuerda como una de las personas más eruditas que había conocido; según Semiónov, había leído mucho sobre la historia de la Revolución francesa (Thiers, Mignet, Louis Blanc), así como sobre la teoría socialista (Saint-Simon, Fourier)[32]. La lista de las obras que Dostoievski retiró de la colección de Petrashevski muestra que el material que consultó abarca toda la gama de problemas que se discutían en las reuniones. Para un primer contacto con el pensamiento hegeliano de izquierda, Dostoievski sacó la *Vida de Jesús* de Strauss. *La historia de los diez años* de Blanc, en tres volúmenes, abarcaba la historia francesa del siglo pasado y le ponía al corriente de las condiciones sociopolíticas que habían llevado a la creación del socialismo utópico. También retiró varias obras de Proudhon (títulos desconocidos), y la *Introducción al estudio de la ciencia social,* de Paget, una de las mejores obras divulgativas sobre el fourierismo disponibles por entonces. En la obra de Étienne Cabet *El verdadero cristianismo según Cristo*, Dostoievski se encontró con el argumento de que el igualitarismo comunista total era el único cristianismo verdadero.

Si Dostoievski no se lanzó con más entusiasmo a la contienda dialéctica que tenía lugar en casa de Petrashevski fue porque no le interesaban los interminables debates sobre los méritos de uno u otro sistema socialista. Estaba de acuerdo con el impulso moral que los inspiraba, pero creía que ninguna de sus panaceas pudiera ponerse en práctica. «El socialismo ofrece mil métodos de organización social», comentó en su declaración, «y como todos estos libros están escritos con inteligencia, fervor y a menudo con auténtico amor por la humanidad, leo con curiosidad. Pero […] no me adhiero a ninguno de los sistemas sociales […] y […] estoy convencido de que la aplicación de cualquiera de ellos traería consigo una ruina ineludible, y no hablo de nosotros sino incluso en Francia»[33].

Aunque esta declaración se hizo bajo presión, expresa una actitud que Dostoievski compartía con muchos de sus contemporáneos. Valerian Maikov también había simpatizado con los ideales socialistas, pero era escéptico respecto a la viabilidad de cualquiera de los programas específicos propuestos por las distintas escuelas, y la misma posición inspiró una importante serie de artículos publicados en *El Contemporáneo* en 1847 por Vladímir Miliutin, un joven y brillante economista que era íntimo de Maikov y que también acudía a casa de Petrashevski.

Miliutin consideraba que las teorías socialistas se inspiraban en un objetivo admirablemente humanitario, pero preocupado, al igual que Maikov —y Dostoievski— por la libertad del individuo, criticaba a las «nuevas escuelas» por limitar drásticamente esta libertad. Las utopías de los socialistas estaban todavía en lo que Miliutin llama su fase mitológica-metafísica. Exactamente la misma idea se expresa en la declaración de Dostoievski. «El socialismo es una ciencia en ebullición», explicó a sus jueces. «Me parece, sin embargo, que del caos actual se elaborará algo coherente, lógico y beneficioso para el bien común»[34]. A diferencia de estas opiniones, Dostoievski ya pensaba de forma más concreta y realista, vinculando las ideas socialistas con las condiciones existentes en Rusia. Alexánder Miliukov, que pertenecía a uno de los varios grupos satélites que se habían formado ahora en torno al Círculo Petrashevski, escribe en sus memorias que Dostoievski insistía especialmente «en que todas esas teorías no tenían importancia para nosotros, que debíamos [contemplar] la vida y las organizaciones históricas milenarias de nuestro pueblo, donde en la *obshchina* [propiedad comunal de la tierra], el *artel* [cooperativa de trabajadores que comparten el salario] y en los principios de responsabilidad mutua de la aldea [para el pago de impuestos] existen desde hace mucho tiempo bases mucho más sólidas y normales que en todos los

sueños de Saint-Simon y su escuela». Decía que la vida en una comuna o falansterio icariano le parecía «más terrible y repugnante que cualquier prisión»[35].

Sin embargo, lo más importante es que vemos otra idea que surge en el relato de Miliukov. Dado que el socialismo «verdadero» o «natural» *ya está* contenido en las instituciones sociales del campesinado ruso, estas proporcionan una base para la construcción de un nuevo orden social superior a las utopías artificiales de los socialistas occidentales. Debido a que esta idea está en el corazón del posterior populismo ruso y que iba a resultar de tan tremenda importancia para Dostoievski, se ha acusado a Miliukov de introducir de contrabando las opiniones del Dostoievski postsiberiano en la década de 1840[36]. La evidencia, sin embargo, tiende a confirmar las palabras de Miliukov. Franco Venturi, en su magistral historia del populismo ruso, señala la existencia de un ala «populista» embrionaria entre los Petrashevski[37]. Es dentro de este grupo —que seguía el reciente mandato de Belinski de elaborar la solución de los problemas sociales rusos en términos rusos— donde hay que situar a Dostoievski.

Los pensamientos de Dostoievski, como vemos, no se apartaban un centímetro de Rusia y los problemas rusos. Estos temas rara vez se discutían en casa de Petrashevski en términos que él considerase sensatos, por lo que solo tomaba la palabra para exponer alguna idea importante para su obra literaria. Pero si Dostoievski era conocido por su indiferencia cuando la conversación giraba en torno a los puntos más delicados de la doctrina socialista, era igualmente notorio por su apasionada intensidad cuando se centraba en el problema de la servidumbre. Hay una impresión abrumadora que se desprende de todos los relatos de Dostoievski recogidos en las memorias: era alguien a quien le resultaba del todo imposible controlarse cada vez que hablaba del maltrato del campesinado esclavizado.

El conde Semiónov, presente en una de esas ocasiones, diagnostica el origen emotivo del radicalismo de Dostoievski en la década de 1840. «Dostoievski», escribe, «nunca fue, ni pudo ser, un *revolucionario*; pero, como hombre de sentimientos, podía dejarse llevar por una ola de indignación e incluso de odio al ver cómo se ejercía la violencia sobre quienes eran insultados y heridos. Esto sucedía, por ejemplo, cuando veía o escuchaba que el sargento del regimiento finlandés había sufrido la pena de baquetas. Solo en esos momentos de ultraje era capaz de lanzarse a la calle con una bandera roja»[38].

Dostoievski hablaba con un fervor incontrolable en tales ocasiones. «Recuerdo muy bien», escribe Miliukov, «que se indignaba especialmente por el maltrato que sufrían tanto la clase más baja como los jóvenes en la escuela»[39]. Estos horrores inspiraban a Dostoievski repentinos arrebatos de ardiente elocuencia. Algunos miembros del círculo llegaron a considerar que tenía las características de un agitador nato. Quizás fue la erupción volcánica de Dostoievski, cada vez que hablaba de la servidumbre, lo que le hizo llamar la atención del enigmático y fascinante Nikolái Speshnev. En el seno del amorfo conglomerado que constituía el Círculo Petrashevski, el férreo Speshnev era uno de los pocos despiadadamente decididos a convertir las palabras en hechos, y estaba al acecho de cuantos pudiera reclutar para ese fin. Formó un pequeño círculo que fue la única verdadera sociedad secreta que surgió de los Viernes de Petrashevski, y Dostoievski estaba entre sus miembros. No Belinski ni Petrashevski, sino Speshnev, fue el mentor de Dostoievski en el radicalismo revolucionario; fue Speshnev quien dio forma a la concepción de Dostoievski de lo que significaba en la práctica la conspiración clandestina.

[1] *Pis'ma*, 1, p. 95; 17 de septiembre de 1846.
[2] *Ibid*., 7 de octubre de 1846.
[3] *Ibid*., p. 103; 26 de noviembre de 1846.
[4] D. V. Grigorovich, *Polnoe sobranie sochinenii*, 12 vols., San Petersburgo, 1896, 12, p. 277.
[5] Citado de las memorias de Flerovski en *Sorokovye gody XIX veka*, Moscú, 1959, p. 191.
[6] V. I. Kuleshov, *Naturalnaya shkola v literature XIX veka*, Moscú, 1965, p. 145.
[7] A. N. Pleshcheev, *Polnoe sobranie stikhotvorenii*, Leningrado, 1964, p. 83.
[8] Valerian Maikov, *Kriticheskie opyty*, San Petersburgo, 1891, pp. 25-31.
[9] *Ibid*., p. 325.
[10] *Ibid*., p. 327.
[11] *Ibid*., p. 342.
[12] *Ibid*., p. 68.
[13] *Ibid*., p. 295.
[14] *Ibid*., p. 66.
[15] *Ibid*., p. 64.
[16] V. G. Belinski, *Works*, p. 371.
[17] *Ibid*., pp. 359-360.
[18] *Ibid*., p. 363.
[19] *Ibid*., p. 375.
[20] *Pis'ma*, 1, p. 106; enero-febrero, 1847.
[21] Citado en V. I. Semevski, *M. V. Butashevich-Petrashevski i Petrashevski*, Moscú, 1922, p. 153.
[22] N. F. Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, Moscú, 1971, p. 153. Este volumen, publicado por primera vez en 1936, reproduce todos los documentos oficiales relativos a la participación de Dostoievski en el asunto Petrashevski, junto con excelentes comentarios y aclaraciones editoriales.
[23] Semevski, *Butashevich-Petrashevski*, p. 108.
[24] *Ibid*.
[25] *DVS*, 1, p. 169.
[26] Miller y Strájov, *Biografiya*, p. 91.
[27] Yu. Oksman, *Letopis zhizn' i tvorchestvo V. G. Belinskogo*, Moscú, 1958, p. 501.
[28] *DVS*, 1, p. 181.
[29] P. S. Schegolev, ed., *Petrashevski*, 3 vols., Moscú-Leningrado, 1926-1928, 1, p. 92.
[30] V. R. Leikina, E. A. Korolchuk y V. A. Desnitsky, eds., *Delo Petrashevtsev*, 3 vols., Moscú-Leningrado, 1937-1951, 3, pp. 3-4.
[31] Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 106.
[32] *DVS*, 1, p. 209.
[33] Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 146.
[34] *Ibid*., P. N. Sakulin, *Russkaya literatura i sotsializm*, Moscú, 1922, pp. 174-175.
[35] *DVS*, 1, p. 185.
[36] Véase A. S. Dolinin, "Dostoievski sredi Petrashevtsev", *Zvenya* 6, Moscú-Leningrado, 1936, pp. 528-529.
[37] Franco Venturi, *Roots of Revolution, trad. Frances Haskel*, Nueva York, 1960, p. 85.
[38] *DVS*, 1, p. 211.
[39] *Ibid*., p. 186.

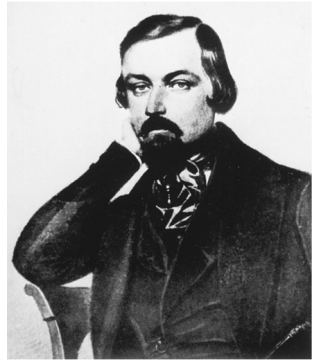
13.
DOSTOIEVSKI Y SPESHNEV

NIKOLÁI SPESHNEV, QUE SIN DUDA proporcionó a Dostoievski, veinte años más tarde, parte de la inspiración para el personaje de Nikolái Stavrogin en *Los demonios,* era de los que, como un pájaro de brillante plumaje, destacaba entre los personajes más bien monótonos que se agrupaban en torno a Petrashevski. En primer lugar, era un terrateniente muy rico. Al igual que Petrashevski, había asistido al Liceo Alexánder, y ambos se habían conocido como estudiantes, pero con el arrogante desparpajo que era tan propio de su carácter, Speshnev no se había molestado en graduarse. Era el único miembro del círculo que no tenía que ganarse la vida, y el único que había viajado a Europa y había disfrutado de las ventajas culturales de la vida cosmopolita de la alta burguesía rusa.

Bakunin —producto del mismo medio y capaz de reconocer a un compañero aristócrata en cuanto lo veía— quedó muy impresionado con Speshnev cuando se encontraron en Siberia en 1860. «Speshnev —escribió a Herzen— es un hombre notable en muchos aspectos: inteligente, culto, guapo, de porte aristocrático, nada estirado, aunque tranquilamente frío, que inspira confianza, como todo aquel que posee una fuerza apacible, un caballero de los pies a la cabeza»[1]. La esposa de Nikolái Ogarev, que lo conoció justo antes de su arresto en 1849, lo describe como un hombre alto, con rasgos finamente cincelados y cabello castaño oscuro que caía en ondas hasta sus hombros; sus grandes ojos azul-grisáceos estaban, según ella, ensombrecidos por una mirada de suave melancolía[2].

Speshnev había vivido en Europa entre 1842 y 1847 y, cuando regresó a Petersburgo en diciembre de ese año, estaba rodeado de la aureola tanto de una leyenda romántica como revolucionaria. Las mujeres, como señala Bakunin con cierta envidia, encontraban a Speshnev irresistible. «Las mujeres no se oponen a un poco de carisma», le dice con picardía a Herzen, «y Speshnev verdaderamente impresiona: es particularmente bueno envolviéndose en el manto de una impenetrabilidad profundamente pensativa y serena»[3]. Si hemos de creer a Bakunin, Speshnev se significó mucho durante 1846 en la sociedad ruso-polaca de Dresde. Ya fuese añosa o joven, madre o hija, todas las mujeres estaban locas por él. Más deslumbrante aún que esta fama de Don Juan byroniano era la noticia de que había participado en la guerra del Sonderbund, que había estallado en 1843 entre los cantones liberales y católicos de Suiza por la expulsión de los jesuitas. Se dice que Speshnev luchó

como voluntario en el ejército de los cantones liberales.



9. N. A. Speshnev.

Sea cierto o no, este rumor es suficiente para apuntar de qué pasta estaban hechas las ideas políticas de Speshnev. Comenzó siendo un liberal, influido por la lectura de los historiadores románticos franceses. Empapándose de la literatura de la economía ortodoxa y de sus críticos socialistas, pronto pasó del socialismo utópico al comunismo igualitario. Su contacto con los círculos de emigrantes polacos en Alemania y Francia le permitió conocer los métodos de la conspiración clandestina, y, fascinado por la historia de las sociedades secretas, leyó todo lo que pudo encontrar sobre el tema. Conocía la obra de Buonarotti *La conspiración de Babeuf* (que sirvió de manual de tácticas conspirativas para todas las sociedades secretas francesas hasta 1848), así como el compendio del abate Barruel, *Memorias para servir a la historia del jacobinismo, la impiedad y la anarquía*, que describía el supuesto éxito de los masones y de los jacobinos en la ingeniería secreta de la Revolución francesa. En todas partes, Speshnev se movía en círculos políticos de izquierda o (como en el caso de los polacos) de oposición. En París se relacionó con el grupo de la *Revue Indépendante* y lo invitaron a escribir artículos sobre Rusia.

Sin embargo, a diferencia de Belinski, Speshnev no parece haber estado nunca fuertemente influenciado por el humanitarismo sentimental y el mesianismo religioso-filosófico de la escuela de Sand-Leroux. En cambio, se sintió atraído por las doctrinas que proliferaban entre las sociedades secretas francesas extremas que predicaban la necesidad de la violencia, cuyo comunismo se combinaba con una filosofía materialista y atea del interés utilitarista. Uno de los portavoces más elocuentes de esta posición, que recibió un guiño aprobatorio de Karl Marx en *La Sagrada Familia,* fue Theodore Dézamy[4]. Dézamy estaba tan comprometido como Cabet con un comunismo totalmente igualitario y nivelador del tipo más crudo, pero creía que solo podría realizarse mediante la aplicación despiadada del terror para aplastar a todos los enemigos del nuevo orden ideal. Uno de los libros de Dézamy, *El jesuitismo vencido por los socialistas*, fue encontrado en el registro de los aposentos de Speshnev tras su detención.

También hay razones para creer que Speshnev, durante su estancia en París, recibió la influencia de los propios padres fundadores del marxismo (que todavía no eran marxistas, por cierto). En el otoño de 1844, Engels escribió una carta al *Nuevo Mundo Moral*, una revista comunista owenita, afirmando con orgullo que «estamos teniendo mucho éxito entre los rusos que viven en París. Hay aquí tres o cuatro nobles y terratenientes rusos que se declaran

comunistas radicales y ateos». V. I. Semevski, historiador con un conocimiento inigualable del radicalismo ruso, piensa que «apenas cabe dudar de que uno de estos rusos fuera Speshnev»[5].

Lo que sabemos de Speshnev proviene en gran parte del testimonio de otros y del resumen de su caso presentado a Nicolás I, así como de los borradores de dos cartas que escribió en algún momento de 1847. Se presume que se las escribió a su amigo polaco Edmond Chojecki, y confirman de manera sorprendente las cualidades de Speshnev que tanto impresionaron a sus contemporáneos. No se puede dejar de admirar su fácil erudición en cuestiones filosóficas y socioeconómicas y la calidad lúcida, irónica y fríamente incisiva de su mente. Las observaciones más importantes son las que muestran la fuerte influencia de Max Stirner. Rechazando todos los intentos de establecer cualquier tipo de sistema metafísico, Speshnev escribe: «El antropoteísmo [la posición de Feuerbach] diviniza un objeto nuevo y diferente, pero no hay nada nuevo en el hecho de la divinización ¿Es realmente tan grande la diferencia entre un Dios-hombre y un Hombre-Dios?» Ambas cosas, dice, son abstracciones que no conciernen al individuo de carne y hueso. «¿Soy yo, que te escribo ahora, realmente idéntico a la humanidad o a "lo humano"? […] Si no es así, entonces "la humanidad" y "lo humano" son autoridades extrañas». Speshnev concluye que «categorías como la belleza y la fealdad, lo bueno y lo malo, lo noble y lo ruin, siempre fueron y seguirán siendo cuestión de gustos»[6].

Las afinidades entre las opiniones de Speshnev y las ideas que motivan al personaje Stavrogin en *Los demonios* son sorprendentes. Speshnev dio una conferencia sobre la religión desde un punto de vista «filosófico» durante una de las veladas en casa de Petrashevski, en la que Dostoievski podría haber estado presente. Pero incluso si asumimos que Dostoievski se inventó la motivación ideológica de Stavrogin, esto no hace más que verificar su asombrosa capacidad imaginativa, en lo que pueden parecer sus vuelos más salvajes, para cruzarse con algo de la realidad histórica de la cultura rusa. La «confesión» de Stavrogin contiene el siguiente pasaje, que ofrece la justificación de su comportamiento: «No tengo ni el sentimiento ni el conocimiento del bien y del mal, y no solo he perdido el sentido del bien y del mal, sino que el bien y el mal realmente no existen (y esto me complace) y no son más que un prejuicio; puedo liberarme de todos los prejuicios».

La aparición de Speshnev en los Viernes de Petrashevski, a principios de 1848, suscitó naturalmente interés y expectativas, aunque solo fuera porque el visitante, que había viajado mucho, podía proporcionar información de primera mano sobre los círculos socialistas de Europa. Pero su llamativa personalidad también produjo su efecto, ayudado en gran medida por su reticente pose y el aire de misterio que la rodeaba: el aire de un hombre perfectamente preparado, que sabía mucho más de lo que estaba dispuesto a revelar a los no iniciados. Rara vez entraba en la corriente de las conversaciones en casa de Petrashevski; pasaba la mayor parte del tiempo en el estudio del anfitrión consultando su biblioteca, y solo se dignaba a soltar de vez en cuando una palabra lacónica. Por lo que Speshnev dijo de sí mismo durante la investigación, vemos que cultivó deliberadamente esa postura para aumentar su autoridad y prestigio. A veces «era muy cortante al hablar, para evitar que los demás se escondieran de él, y lograba reconocer todos los pensamientos ocultos para determinar con quién estaba tratando»[7]. La forma en que Speshnev fue tratado por Petrashevski sugiere que se sospechaba que era el emisario de alguna organización revolucionaria europea. Speshnev tenía un temperamento moral totalmente diferente al de Petrashevski, y los dos hombres eran, ideológicamente, polos opuestos. Petrashevski depositaba sus esperanzas en una evolución gradual, condenaba la acción política precipitada y rechazaba el comunismo igualitario como

una barbarie económica. Speshnev se declaraba abiertamente comunista, creía en la nacionalización de todos los medios de producción en manos de un poder central fuerte y consideraba que el paso inicial y más importante debía ser la toma de ese poder por los revolucionarios a la primera oportunidad.

Cada vez que Speshnev hablaba, inyectaba una nueva nota de acerada decisión en la desganada atmósfera de las reuniones; nadie se había expresado allí de manera tan descarnada y franca. En la charla sobre religión, comentó que en Rusia solo era posible propagar las ideas por el boca a boca. «Y, por lo tanto, señores, ya que solo nos queda la palabra hablada, me propongo utilizarla sin ninguna vergüenza ni conciencia, sin ningún sentido del deshonor, para hacer propaganda del socialismo, del ateísmo, del terrorismo, de todo, de todo lo que es bueno en el mundo. Y les aconsejo que hagan lo mismo»[8].

Durante el invierno de 1848-1849, se produjeron una serie de incidentes en el Círculo Petrashevski que delataban un creciente radicalismo entre algunos de los participantes. Speshnev estuvo directamente involucrado en todos estos incidentes o fue acusado por otros de estar trabajando en su trastienda, y aprovechó cualquier posibilidad a su alcance para ir más allá de la cautela de Petrashevski.

El episodio más curioso de este tipo fue la extravagante figura de Rafael Chernosvitov, un buscador de oro siberiano que un día de noviembre de 1848 entró en la órbita de Petrashevski. Exoficial del ejército, había dado muchos golpes, había sido condecorado por su valor y poseía una pierna de madera que sustituía a la que había perdido en la batalla. De personalidad locuaz, disfrutaba evidentemente encandilando a su joven y crédula audiencia con portentosas insinuaciones acerca de su enorme influencia sobre la salvaje y revoltosa población de su distrito siberiano y sus contactos con el gobernador general. Dostoievski, que disfrutaba de la agudeza del lenguaje de Chernosvitov, comparaba su ruso efervescente con el de Gogol, pero también comentó a Speshnev que el pintoresco recién llegado era probablemente un espía de la policía. Speshnev pensó que era el agente de una organización revolucionaria de Siberia enviado a tantear el terreno en el corazón del imperio; lo mismo, quizá, pensó Petrashevski. Al mismo tiempo, Chernosvitov sospechaba que eran los líderes de un movimiento que preparaba un levantamiento en la Rusia europea.

El hecho de que Petrashevski le invitase a participar en una serie de conversaciones privadas con Chernosvitov apunta al estatus de Speshnev. Cada uno de los tres trató de tantear al otro cuando la conversación giró en torno a la posibilidad de una revolución. Chernosvitov aseguró a sus interlocutores que, más allá de los Urales, todos los campesinos siberianos libres poseían armas y estaban dispuestos a masacrar a cualquier ejército invasor. Speshnev señaló que, si el grueso del ejército ruso pudiese ser atraído a Siberia, y si esto pudiese coordinarse con levantamientos en las dos ciudades principales, el destino del zarismo estaría sellado. Declarando su disposición a participar en tal empresa, Chernosvitov trató de conseguir que los otros dos admitieran que efectivamente estaban organizando tal revuelta. Speshnev estaba dispuesto a seguir el juego con la esperanza de obtener más información de Chernosvitov, pero Petrashevski se negó rotundamente a participar en un engaño descarado. Las conversaciones se rompieron como resultado de esta negativa.

No obstante, el discurso de Chernosvitov sirvió de catalizador para sacar a la luz los pensamientos a medio formular que estaban fermentando en el grupo. También los expresó un joven teniente del ejército llamado Nikolái Mombelli, que habló en privado con Petrashevski sobre la formación de una sociedad secreta de asistencia mutua, con el objetivo de infiltrarse en la burocracia para introducir reformas y contrarrestar la opresión de las autoridades. Esto dio lugar a otra serie de conversaciones privadas, de nuevo con Speshnev y

Petrashevski como principales participantes.

Mombelli, como sabemos ahora, era miembro de la organización secreta de Speshnev, y este aprovechó inmediatamente la oportunidad para esbozar su propia idea de lo que debe ser una sociedad secreta. Explicó que «hay tres métodos ilegales de acción: la infiltración, la propaganda y la revuelta; ninguno de ellos es seguro y, por lo tanto, hay más posibilidades si se toman los tres caminos, y para ello es necesario un comité central cuya función sería formar otros auxiliares: un comité de hermandad para crear una escuela de propaganda fourierista, comunista y liberal, y, finalmente, un comité para formar una sociedad secreta para la revuelta que sostenga todo esto»[9]. Mombelli sugirió que todos los miembros de la organización propuesta comenzasen a escribir su biografía (tal vez con fines de presión y chantaje) y que los traidores fuesen ejecutados. Pero Petrashevski recurrió a tácticas dilatorias, instó constantemente a la prudencia y dijo que, aunque no aprobaba la revolución violenta, seguía creyendo que viviría en un falansterio toda su vida. Speshnev finalmente perdió la paciencia, se negó a asistir a más reuniones inútiles de este tipo y rompió temporalmente las relaciones con Petrashevski en algún momento de diciembre de 1848.

Lo que sabemos de Dostoievski en esta época debe situarse en el contexto de estos diversos intentos de Speshnev de formar una sociedad secreta, todos ellos frustrados y desbaratados por Petrashevski. Pues fue poco después de estos esfuerzos frustrados cuando, una noche de enero de 1849, visitó el piso de Apolón Maikov y le dijo a su amigo que había sido comisionado para hacerle una propuesta de ingreso en un nuevo grupo secreto. «Petrashevski», dijo Dostoievski, «bueno, es un tonto, un actor de teatro y un charlatán; nunca saldría nada sensato de él». Gente más práctica había ideado «un plan de acción» sin decírselo a Petrashevski. La idea era «crear una imprenta secreta»; otros siete se habían unido, y Maikov fue invitado a ser el octavo. «Recuerdo a Dostoievski», escribe Maikov, «como el Sócrates moribundo ante sus amigos, sentado en camisón con el cuello desabrochado y sirviéndose de su elocuencia para defender la santidad de esta acción, nuestra obligación de salvar la patria, etcétera, de modo que al final empecé a reír y a hacer chistes»[10]. Maikov advirtió a Dostoievski que se dirigía a la ruina segura, pero prometió no decir ni una palabra de la propuesta a nadie, y se mantuvo fiel a su promesa durante toda la vida de Dostoievski.

Este intento de reclutar a Maikov se reveló por primera vez en una carta escrita por Maikov después de la muerte de Dostoievski, una carta que nunca fue enviada y que solo se publicó en 1922; en ella aparecen los nombres de Speshnev y Pável Filippov como otros dos miembros de este grupo secreto (Dostoievski incluía a Filippov, junto con Golovinski, entre sus amigos más cercanos en esta época). Maikov contó la misma historia a un amigo, que la transcribió en un diario que salió a la luz en 1956. Los otros miembros de la sociedad secreta eran Nikolái Mordvinov, Mombelli, Nikolái Grigóriev y el economista Vladímir Miliutin, y el propósito de la organización era producir «una revolución en Rusia»[11]. En su carta, Maikov también menciona que se enteró más tarde de que las piezas de una prensa manual se habían reunido y montado poco antes de la detención de todos los del Círculo Petrashevski.

No se ha descubierto nada más a ciencia cierta sobre esta facción de Speshnev, aunque su existencia no era un secreto para los observadores más penetrantes que acudían a casa de Petrashevski. Años más tarde, Dostoievski dio alguna información adicional a su amigo y biógrafo oficial, Orest Miller. «Para [Dostoievski]», escribe Miller, «quedaba evidentemente el recuerdo de que *el propósito* de urdir una conspiración se había […] planteado para el futuro. El objetivo [de la "sociedad de propaganda"] era difundir el descontento con el orden existente en todas partes, empezando por las escuelas: establecer conexiones con todos los

que ya estaban descontentos, con los disidentes religiosos (*raskolniki*) y los siervos campesinos»[12].

Un juramento de lealtad encontrado entre los papeles de Speshnev después de su arresto arroja algo más de luz sobre la organización. El firmante se comprometía a obedecer las órdenes del Comité Central siempre que este órgano ejecutivo decidiera que había llegado el momento de la revolución. Prometió participar en la batalla en el momento y lugar señalados; acudir equipado con armas de fuego, o acero frío, o ambas cosas; y luchar «sin escatimar esfuerzos» por el éxito de la causa[13]. Por desgracia, el expediente sobre Speshnev compilado en 1849 para la comisión investigadora se ha perdido, y lo que sabemos de él viene en gran parte de segunda mano a través del testimonio de otros y del resumen de su caso hecho para Nicolás I. De todos los Petrashevski arrestados, solo Speshnev fue amenazado con el uso de métodos más severos para extraer información. Bajo la amenaza, Speshnev reveló la existencia del grupo más pequeño que había surgido de los Viernes de Petrashevski, y también las conversaciones secretas con Chernosvitov y Mombelli. Estas nuevas pistas lograron despistar a la comisión sobre la sociedad secreta, pero el juramento nos da una visión escabrosa del tipo de sociedad que habría formado Speshnev, y nos permite imaginar parte de la atmósfera de sus deliberaciones.

El doctor Yanovski, a quien Dostoievski se había negado a llevar a casa de Petrashevski, se dio cuenta de un notable cambio en el carácter de su amigo entre finales de 1848 y el momento de su detención, tres meses después. «Se volvió algo melancólico, más irritable, más susceptible, dispuesto a discutir por la más mínima nimiedad, y muy a menudo se quejaba de vértigo»[14]. Yanovski aseguró a su paciente que no había ninguna causa orgánica para estos síntomas, y predijo que su estado de ánimo sombrío probablemente desaparecería pronto. A lo que Dostoievski respondió: «No, no lo hará, y me torturará durante mucho tiempo. Porque he tomado dinero de Speshnev» (nombró una suma de unos quinientos rublos) «y ahora estoy *con él y en sus manos*. Nunca podré devolver semejante suma, sí, y él no aceptaría el dinero; esa es la clase de hombre que es». Y Dostoievski repitió varias veces, de modo que la frase se grabó en la memoria de Yanovski: «¿Entiendes? ¡A partir de ahora tengo mi propio Mefistófeles!»[15].

Mucho antes de su conversación nocturna con Maikov, Dostoievski había estado continuamente preocupado por los peligros de su participación en el Círculo Petrashevski; y se sentía cada vez más perturbado por los desconocidos que se agolpaban en el piso de este, semana tras semana. Acosado por la posibilidad de ser traicionado y arrestado incluso por asistir a estas reuniones relativamente inocentes de Petrashevski, toleradas por las autoridades, ¡cuánto más se habría agitado, cuánto más sería presa de extremados altibajos emocionales, a causa de sus relaciones con el grupo de Speshnev! Más tarde le dijo a su segunda esposa que, de no ser por el providencial accidente de su detención, seguramente se habría vuelto loco[16].

El súbito aumento del número de participantes en los Viernes de Petrashev llevó a la formación de varios grupos satélites organizados para sostener los diferentes intereses. A partir de marzo de 1848, algunos miembros decidieron celebrar reuniones periódicas, normalmente los sábados, en el amplio apartamento que compartían Alexánder Palm y Serguéi Durov. El primero era un teniente de una unidad militar, que también contribuía a las revistas literarias; el segundo era un escritor y traductor independiente. Tras su detención, Dostoievski dijo a las autoridades, con aparente ingenuidad, que el Círculo Palm-Durov surgió de un plan para publicar un almanaque literario, que requería que todos los literatos se reunieran a menudo para discutir[17].

Gran parte de lo que ocurrió en el Círculo Palm-Durov sigue en tinieblas. Algunos hechos, sin embargo, son indiscutibles. El círculo incluía a todos los miembros de la sociedad secreta de Speshnev (hay algunas dudas sobre Miliutin). Los speshnevistas, como se verá, intentaron movilizar el círculo para que reprodujese y distribuyese propaganda revolucionaria (el plan esbozado por Dostoievski durante su visita de medianoche a Maikov), cosa que nunca lo consiguieron. A finales de marzo, Pável Filippov, un speshnevista, sugirió que era hora de que los miembros del círculo compartieran sus ideas sociopolíticas con otros. Propuso que «emprendieran, como un esfuerzo conjunto, la composición de artículos con espíritu liberal [es decir, "revolucionario"]». Era necesario, explicó Filippov, desnudar «toda la injusticia de las leyes […] y toda la corrupción y las deficiencias de la organización de nuestra administración»[18]. Los artículos sobre cuestiones jurídicas y administrativas podían reproducirse en una litografía casera y distribuirse.

Esta propuesta, apoyada con entusiasmo por Grigóriev, Mombelli y Speshnev, parece haber sido aceptada. Cada uno de los miembros del círculo se encargó de un tema. No se publicó ninguno de los artículos prometidos, pero sí aparecieron varios manuscritos que parecían adecuados para fines propagandísticos, y se debatió la cuestión de la litografía en relación con su reproducción y distribución. El primer manuscrito de este tipo que apareció lo escribió Grigóriev, teniente de caballería de granaderos y miembro de la sociedad secreta Speshnev. Titulado "Conversación de un soldado", este esbozo trata de un campesino enviado al ejército como castigo por atacar a un terrateniente que había abusado de su hermana. Soldado en 1812, habla con asombro de lo que había visto en Francia, donde el pueblo había echado a un rey y «ahora no quieren zares y dirigen las cosas por sí mismos, como hacemos nosotros en los pueblos»[19]. Este esbozo, un ejemplo temprano de la literatura de propaganda agitadora, está lleno de protestas sociales pseudoingenuas, expresadas en términos que los campesinos presumiblemente entenderían y calculadas para apelar a su mentalidad y valores. Mijaíl Dostoievski aconsejó a Grigóriev que lo destruyera, pero otros le instaron a hacerlo aún más contundente. La única copia de la obra desenterrada por la comisión investigadora se encontró entre los papeles de Speshnev, y según cuenta Grigóriev, Speshnev le había pedido permiso para leer "La conversación de un soldado" «prácticamente en la vía pública»[20].

Hay un manuscrito de Filippov que tiene el mismo carácter: una nueva y revolucionaria versión de los Diez Mandamientos, escrita en una combinación de eslavo eclesiástico y ruso moderno. Cada mandamiento se interpreta de forma que se persuade al lector de que la rebelión contra la opresión y la injusticia social está en consonancia con la voluntad de Dios. A las autoridades les molestaron especialmente los comentarios de Filippov sobre el sexto mandamiento, que «decía que si los campesinos matan a su amo, obedecen a la voluntad de Dios; que quien va a la guerra, peca; y que el zar peca, en particular, cuando empuja a su pueblo a cometer asesinatos»[21]. Este material solo podía estar destinado a circular entre los campesinos, y tal vez en particular entre los *raskolniki*.

Dostoievski estaba seguramente al corriente de su existencia y es posible que participara en su composición. Todavía hay otra obra que los miembros del Círculo Palm-Durov acordaron reproducir y distribuir. Pleshcheev dijo a un grupo de estudiantes de la Universidad de Moscú que «es necesario despertar la autoconciencia del pueblo, y que el mejor medio para hacerlo sería traducir obras extranjeras al ruso, adaptándolas al estilo de habla de la gente sencilla y distribuyéndolas en manuscritos. Y, quién sabe, puede que se encuentre la manera de imprimirlas. Se había formado una sociedad en Petersburgo con este propósito, y […] si nosotros [los estudiantes] deseábamos cooperar con ella podíamos empezar con las

Palabras de un creyente de Lamennais»[22]. La obra de Lamennais es un poderoso ataque «neocristiano» contra la injusticia social, y Miliukov había prometido enviar una copia de su traducción a Moscú. Miliukov utilizó un eslavo eclesiástico majestuoso para su traducción y le dio un título ruso de lo más casero: *Las nuevas revelaciones del metropolitano Antonio*. La obra, que Harold Laski calificó en su día de «versión lírica del *Manifiesto Comunista*»[23], se consideraba idónea para despertar las insatisfacciones latentes del campesino ruso, por su apelación a las raíces igualitarias del cristianismo primitivo. La traducción de Miliukov se leyó en una reunión del Círculo Palm-Durov a principios de abril.

Sin embargo, en el transcurso de varias semanas de debates, el entusiasmo inicial por los artículos dio paso a segundas opiniones. La oposición pasó a primer plano y fue expresada con mayor vigor por Mijaíl Dostoievski. Es notable que, bajo arresto durante los largos meses de investigación, Dostoievski no declare en ningún lugar que desaprueba personalmente la idea de Filippov de imprimir y distribuir propaganda revolucionaria. En cambio, informa de la desaprobación de otros —en particular de su hermano— y luego se suma a esta *desaprobación* para que el círculo de Palm-Durov no se rompa por completo: «Mi hermano me dijo que no iría más a casa de Durov si Filippov no retiraba su propuesta [...]. Me di cuenta de que muchos actuarían de la misma manera que mi hermano […]. Finalmente, cuando nos reunimos la siguiente vez, pedí la palabra y los convencí a todos, asumiendo un tono de ligera burla y evitando en lo posible provocar susceptibilidades»[24].

Si suponemos que el plan de la litografía surgió del intento de la sociedad secreta Speshnev de manipular el Círculo Palm-Durov, cuyo carácter literario-musical utilizaba como pantalla para sus actividades, la tesitura y el comportamiento de Dostoievski adquieren un significado distinto. Cuando los speshnevistas se dieron cuenta de que el Círculo Palm-Durov podía disolverse por completo, a Dostoievski se le asignó (o asumió él mismo) la tarea de suavizar las cosas para que el círculo pudiera seguir siendo utilizado como tapadera. La comisión investigadora distinguió claramente entre los dos hermanos. Mijaíl fue puesto en libertad dos meses después de iniciada la investigación, y fue indemnizado por la pérdida de ingresos (aunque otros radicales se indignaron por lo rácana que fue la suma concedida)[25].

A pesar de los esfuerzos de Dostoievski por calmar la agitación, la propuesta de Filippov marcó un punto de inflexión en la historia del Círculo Palm-Durov. Ambos anfitriones se mostraron cada vez más incómodos con la idea de continuar las reuniones, y cuando Durov preguntó con impaciencia si no podían celebrarse en otro lugar, Mombelli, probablemente por un impulso de mantener el círculo unido a toda costa, sugirió la casa de Speshnev. Sin embargo, que el Círculo Palm-Durov se reuniera en casa de Speshnev habría anulado su utilidad para su sociedad secreta, y Speshnev se negó. Se celebraron dos o tres reuniones más en el apartamento de Palm-Durov, pero ambos estaban ansiosos por terminarlas. Justo antes de la reunión de los Petrashevski, el 22 de abril de 1849, Palm escribió a todos los miembros cancelando la siguiente cita, y Durov se aseguró de no estar en casa esa noche.

Después de que el plan de una litografía fuera derrotado, podemos deducir que los speshnevistas decidieron actuar en solitario. Filippov, con fondos proporcionados por Speshnev, comenzó a encargar las piezas de una prensa manual en varios establecimientos de Petersburgo. Las autoridades se enteraron de la existencia de la prensa manual tanto por Filippov como por Speshnev, cada uno de los cuales trató de escudar al otro asumiendo la culpa de la idea. Dostoievski eludió hábilmente la cuestión. «La pregunta se refiere a una *imprenta casera*. Nunca oí hablar a nadie de una *imprenta* en casa de *Durov*; sí, ni de ningún otro sitio […]. Filippov sugirió una *litografía*»[26]. Al no encontrar ningún rastro de la imprenta, la comisión no se esforzó en seguir esta línea de investigación, al no poder

establecer que otros estuvieran involucrados en el intento de crearla. La existencia de la sociedad secreta de Speshnev nunca se descubrió; y Dostoievski dijo más tarde a Orest Miller que «muchas circunstancias [del caso] se perdieron completamente de vista; *toda una conspiración se desvaneció*»[27].

Tal vez Petrashevski se enterase del plan de propaganda que se estaba discutiendo en el Círculo Palm-Durov. Esto puede explicar por qué lanzó en la reunión del 1 de abril del Círculo Petrashevski un ataque a gran escala contra los exaltados que soñaban con un golpe de Estado. Esbozando tres problemas de importancia político-social —la abolición de la censura, la reforma del sistema judicial y la liberación de los siervos— Petrashevski argumentó que la reforma del sistema judicial debía ser el primer y más urgente objetivo. La reforma de los tribunales para garantizar las audiencias públicas y los juicios con jurado tendría un efecto feliz en los destinos de sesenta millones de personas, y era la que más posibilidades tenía de llevarse a cabo.

El fogoso veinteañero Golovinski, a quien Dostoievski había llevado esa noche para una primera visita a la casa de Petrashevski, se puso en pie y expuso una apasionada refutación. Incluso el espía de la policía Antonelli quedó impresionado: «Golovinski habló con ardor, con convicción, con auténtica elocuencia, y era evidente que sus palabras salían directamente del corazón». Dijo que «era un pecado y una vergüenza contra la humanidad mirar con indiferencia los sufrimientos de doce millones de almas infelices […] que luchaban por la libertad en todos los sentidos»[28]. Era imposible que el gobierno liberase a los siervos, sostenía Golovinski, sin suscitar la oposición de una u otra clase, y sin actuar así contra su propia estabilidad política. La liberación de los siervos solo podía venir «desde abajo».

Aprovechando la diatriba de Golovinski, Petrashevski tomó la palabra para argumentar que la liberación de los siervos probablemente conduciría a un conflicto de clases que podría desembocar en un despotismo militar o clerical. «Lograr la mejora del sistema judicial», concluyó Petrashevski, «era mucho menos peligroso y más realizable»[29]. Golovinski, respondiendo a la observación de Petrashevski sobre la guerra de clases, observó que probablemente sería necesaria una dictadura durante el periodo de transición. Indignado por hablar de dictadura, y admirador declarado de las instituciones republicanas de Estados Unidos, Petrashevski replicó que él sería el primero en alzarse contra cualquier dictador.

Este acalorado intercambio sacó a la luz el conflicto entre los activistas en torno a Speshnev y los fourieristas o moderados por los que hablaba Petrashevski. En general, las actividades de Dostoievski y sus amigos (conocidos o no como miembros de la sociedad Speshnev) se dedicaron a radicalizar las descafeinadas reuniones en casa de Petrashevski y a incitar a sus miembros a dirigirse a la cuestión revolucionaria inmediata: la liberación de los siervos. El intercambio también pone al descubierto parte del agitado ambiente y las conclusiones políticas extremas que se estaban sacando en el círculo inmediato de Dostoievski. La democracia política era una consideración secundaria en su ideología, y no le hacían ascos a la idea de una dictadura revolucionaria —sin duda ejercida por un órgano similar al comité central secreto de Speshnev—. La postura de Dostoievski está perfectamente clara: Antonelli deja constancia de que intervino para apoyar a Golovinski.

Dos semanas más tarde, la misma discusión se reanudó durante la famosa sesión del Círculo Petrashevski en la que Dostoievski leyó la *Carta a Gogol* de Belinski, que ya había leído dos veces en el apartamento Palm-Durov. Dostoievski no podría haber encontrado un momento más propicio para introducir el peso de la *Carta* de Belinski en la polémica que ya se había desatado sobre qué táctica emplear. La epístola de Belinski, escrita en el verano de 1847 como respuesta a los *Pasajes escogidos* de Gogol (más exactamente, como respuesta a

una carta de Gogol sobre la reacción desfavorable de Belinski al libro), es la acusación más poderosa contra la servidumbre jamás escrita en ruso, y Dostoievski y sus amigos la utilizaron eficazmente para reforzar su argumento de que la servidumbre era demasiado intolerable desde el punto de vista moral para ser soportada ni un solo instante más.

Dostoievski leyó dos de las cartas de Gogol, así como el texto de Belinski, y el efecto de su interpretación, según describe Antonelli, fue sensacional. «Esta carta [de Belinski] produjo un alboroto general de aprobación. Yastrzhemski gritó, ante todos los pasajes que le llamaron la atención: "¡Eso es! ¡Eso es! Balosoglo se puso histérico y, en una palabra, todo el grupo quedó galvanizado"»[30]. Dostoievski se llevó entonces los ejemplares y pidió a Filippov «que mantuviera [el asunto] en secreto»[31]. Dostoievski también pasó el texto a Mombelli, quien, con increíble temeridad, lo entregó a su escriba reglamentario y le pidió que hiciera varias copias más. Estas pruebas de que Dostoievski estaba difundiendo y propagando activamente la *Carta* de Belinski pesarían mucho en su contra.

Los *Pasajes escogidos* de Gogol son un libro curioso que sigue desconcertando e irritando a los admiradores de su obra. En él, el otrora despiadado satírico de la vida rusa muestra su conversión a un pietismo religioso que, si bien sigue siendo consciente de la injusticia social, ve sin embargo el único remedio en el esfuerzo interior de cada alma cristiana por mejorar y perfeccionarse moralmente. La obra supuso una abrupta bofetada para todos aquellos que creían (como muchos eslavófilos, por no hablar de los progresistas occidentales) que la servidumbre era incompatible con el auténtico cristianismo. Belinski estaba indignado por el libro, no solo por sus posibles repercusiones sociales, sino también como un insulto personal, una traición a todo aquello por lo que había luchado bajo la bandera del nombre de Gogol. No podía, por supuesto, atacar el libro con demasiada violencia en público, pero cuando recibió una carta privada de Gogol en la que se mostraba sorprendido por su reacción desfavorable, su ira estalló en un furioso torrente de invectivas. Herzen llamó a este torrente de palabras encendidas el último «testamento» de Belinski, e incluso Lenin, a finales del siglo XIX, admiró el ardor de su indignación[32].

Sin embargo, a pesar de su reputación de manifiesto revolucionario, la *Carta a Gogol* de Belinski es relativamente moderada en sus demandas concretas. Además, Belinski responde a Gogol con los acentos de un socialista utópico neocristiano, a pesar de que presumiblemente ya había abandonado los valores «sentimentales» de este credo por una ideología más «racional». «Que usted [Gogol] base su enseñanza en la Iglesia Ortodoxa», escribe Belinski, «puedo entenderlo: siempre ha servido como puntal del látigo y servidor del despotismo; pero ¿por qué ha mezclado a Cristo en esto? ¿Qué tiene en común con cualquier iglesia, y menos con la Iglesia Ortodoxa? Él fue el primero en llevar al pueblo la enseñanza de la libertad, la igualdad y la fraternidad, y puso el sello de la verdad a esa enseñanza mediante el martirio»[33]. Belinski contradice rotundamente la afirmación de Gogol de que «el pueblo ruso es el más religioso del mundo» y lo califica, por el contrario, de «profundamente ateo», pero solo quiere decir que su religión se basa en la superstición y el ritual, más que en una verdadera fe interior. La «superstición» (la realización puramente externa y mecánica del ritual religioso) es bárbara y retrógrada, pero Belinski deja claro que la auténtica «religiosidad» puede ir muy bien acompañada de progreso e ilustración[34].

La *Carta* de Belinski tampoco es revolucionaria en ningún sentido socialista; no hay nada en ella que exija una transformación fundamental de la sociedad para fundarla sobre nuevos principios. Es una ferviente protesta democrática contra el despotismo y la servidumbre que no va más allá del liberalismo político en sus demandas. Lo que Rusia necesita, dice Belinski a Gogol, «no son sermones (¡ya está harta de ellos!), ni oraciones (¡las ha repetido demasiado

a menudo!), sino el despertar en el pueblo del sentido de su dignidad humana perdido durante tantos siglos entre la suciedad y la basura; necesita derechos y leyes que se ajusten no a la predicación de la Iglesia, sino al sentido común y a la justicia. En lugar de ello, presenta el nefasto espectáculo de un país en el que los hombres trafican con hombres, sin ni siquiera tener la excusa tan insidiosamente explotada por los dueños de las plantaciones americanas que afirman que el negro no es un hombre». De ahí que, para Belinski, «los problemas nacionales más vitales en la Rusia actual son la abolición de la servidumbre y de los castigos corporales, y el cumplimiento más estricto posible de, al menos, las leyes que ya existen»[35]. Este es el «programa mínimo» que Belinski defendió en el último año de su vida.

A pesar de estar en desventaja por la ola de excitación causada por la lectura de Dostoievski, Petrashevski tomó valientemente la palabra e intentó contrarrestar sus efectos embriagadores. Volvió a argumentar que un cambio en el sistema judicial debería tener preeminencia sobre todas las demás cuestiones. Antonelli resumió su razonamiento: «Una reforma del sistema judicial podría lograrse de forma completamente legal, exigiendo al gobierno algo que no puede rechazar, por estar al tanto de que son justas»[36]. Golovinski adoptó una línea conciliadora y señaló que la liberación de los siervos podría obtenerse a través de los tribunales, particularmente en las provincias occidentales; y pidió permiso para tratar este tema en las dos siguientes reuniones. «En general», escribe Antonelli con un florilegio, «la reunión del 15, como lo expresan los periódicos extranjeros, fue *très orageuse*» («muy tormentosa»)[37].

En 1848, los tronos se derrumbaban por todas partes en Europa; se obtenían nuevos derechos y se reclamaban nuevas libertades. El arresto de Dostoievski y de todo el Círculo Petrashevski se produjo como parte del esfuerzo del zar por suprimir la más leve manifestación de pensamiento independiente que, simpatizando con las revoluciones que estallaban en otros lugares, podría llevar a convulsiones similares en sus dominios. Los últimos años del reinado de Nicolás congelaron a la sociedad rusa en una inmovilidad aterrorizada, y los pocos rastros de vida intelectual y cultural independiente que se habían permitido antes fueron simplemente borrados. Por poner solo un ejemplo, el nuevo ministro de Educación, el príncipe Shirinski-Shakhmatov, eliminó la enseñanza de la filosofía y la metafísica en las universidades. «Esto lo vuelve a uno loco», escribió Granovski a un amigo en 1850. «Bien por Belinski, que murió a tiempo»[38].

El 22 de abril, fecha de la última reunión en casa de Petrashevski, Dostoievski pasó la noche en casa de Grigóriev, quizás hablando con él y con otros de los planes para el funcionamiento de la imprenta. A las cuatro de la mañana regresó a su casa y se acostó, pero poco después le despertó un débil sonido metálico en la habitación. Al abrir los ojos con sueño, vio ante él al oficial de la policía local y a un teniente coronel vestido con el uniforme azul claro de un oficial de la Tercera Sección, la temida policía secreta. El oficial le dijo amablemente que se levantara y se vistiese, y así lo hizo mientras se registraba su habitación y se sellaban sus documentos. Finalmente, Dostoievski fue conducido a un carruaje que lo esperaba, acompañado por el oficial de la policía local, el agente, su asustada casera y su criado Iván, que «miraba a su alrededor con un aire de estúpida solemnidad apropiado para la ocasión»[39]. Cuando Dostoievski salió de la habitación y entró en el carruaje, abandonó la vida relativamente normal que había llevado hasta ese momento —con la excepción de su breve aprendizaje como conspirador clandestino— y se adentró en un mundo extraordinario y ajeno.

Este nuevo mundo pondría a prueba las capacidades emocionales y espirituales de

Dostoievski y ampliaría inconmensurablemente el alcance de su experiencia moral y psicológica. Lo que antes solo había leído en las más extravagantes creaciones de los románticos se convertiría ahora para él en la carne y la sangre de su existencia. Conocería la escalofriante desesperación de la soledad en la cárcel; sentiría la angustia desesperada de los perseguidos; viviría la terrible agonía de los condenados que se aferran desesperadamente al último y precioso momento de la vida; se hundiría en lo más bajo de la sociedad, viviría con parias y criminales, y escucharía la palabrería de sádicos y asesinos para los que la propia noción de moralidad era una farsa; y tendría instantes de sublime quemazón interior, momentos de fusión con el principio divino que rige el universo, en el «aura» extática que precede a un ataque epiléptico. Cuando vuelva a la sociedad y comience a redescubrirse como escritor, el horizonte de sus creaciones pasará a estar definido por este nuevo mundo y sus abrumadoras revelaciones. Y esto le permitirá crear obras de un alcance imaginativo incomparablemente más profundo que el que le había sido posible en la década de 1840, cuando su única aproximación a ese mundo había sido a través de sus estereotipos románticos.

[1] P. S. Schegolev, ed., *Petrashevski*, 3 vols., Moscú-Leningrado, 1926-1928, 1, p. 134.
[2] *Ibid*., p. 75.
[3] *Ibid*., p. 135.
[4] Karl Marx, *Frühe Schriften*, ed. Hans-Joachim Lieber y Peter Furth, 2 vols., Darmstadt, 1971, 1, p. 828.
[5] V. I. Semevski, *M. V. Butashevich-Petrashevski i Petrashevski*, Moscú, 1922, p. 192.
[6] V. I. Evgrafova, ed., *Proizvedeniya Petrashevtsev*, Moscú, 1953, pp. 496-497.
[7] Schegolev, *Petrashevski*, 3, p. 60.
[8] Semevski, *Butashevich–Petrashevsky*, p. 194.
[9] Semevski, *Butashevich-Petrashevski*, p. 194.
[10] N. F. Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev* (Moscú, 1971), p. 265.
[11] *Ibid*., pp. 271-274.
[12] *Biografiya*, p. 90.
[13] Evgrafova, *Proizvedeniya Petrashevtsev*, pp. 503-504.
[14] *DVS*, 1, p. 172.
[15] *Ibid*.
[16] Citado por A. S. Dolinin, "Dostoievski sredi Petrashevtsev", *Zvenya* 6, Moscú-Leningrado, 1936, p. 533.
[17] Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 129.
[18] Schegolev, *Petrashevski*, 3, p. 124.
[19] "Conversación de un soldado" ha sido reimpreso en V. R. Leikina, E. A. Korolchuk y V. A. Desnitski, eds., *Delo Petrashevtsev*, 3 vols. (Moscú-Leningrado, 1937-1951), 3, pp. 233-237.

[20] *Ibid*., p. 250.

[21] SCHEGOLEV, *Petrashevski*, 3, p. 200.

[22] E. M. FEOKTISTOV, *Vospominaniya,* Leningrado, 1929, p. 164; citado en V. R. LEIKINA-SVIRSKAYA, "Revolutionaya praktika Petrashevtsev", *Istoricheskie Zapiski* 47 (1954), pp. 210-211. Feoktistov, que se convertiría después un poderoso burócrata, fue uno de los estudiantes a los que se dirigió Pleshcheev.

[23] Citado en D. O. EVANS, *Social Romanticism in France, 1830-1848*, Oxford, 1951, p. 39.

[24] BELCHIKOV, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 141.

[25] SCHEGOLEV, *Petrashevski*, 3, p. 385. Para los documentos y otras referencias relevantes, véase "Sledstvennoe delo M. M. Dostoevskogo-Petrashevtsa", en *Dostoievski: materialy i issledovaniya*, ed. G. M. FRIDLENDER, 1, pp. 254-265.

[26] BELCHIKOV, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 144.

[27] *Biografiya*, p. 90.

[28] LEIKINA *et al*., *Delo Petrashevtsev*, p. 426.

[29] *Ibid*., p. 427.

[30] *Ibid*., p. 435.

[31] SCHEGOLEV, *Petrashevski,* 3, p. 201.

[32] Ambos se citan en V. G. BELINSKI, *Works*, p. 529.

[33] *Ibid*., p. 506.

[34] *Ibid*., pp. 506-507.

[35] *Ibid*., p. 504.

[36] LEIKINA *et al*., *Delo Petrashevtsev*, p. 435.

[37] *Ibid*., p. 436.

[38] Citado en V. I. CHESHIKHIN, *T. N. Granovski i ego vremya*, San Petersburgo, 1905, p. 317.

[39] *DVS*, 1, p. 193.

PARTE II
LOS AÑOS DEL CALVARIO, 1850-1859

14.
LA FORTALEZA DE PEDRO Y PABLO

«TODA LA CIUDAD» —ESCRIBIÓ EN su diario el senador K. N. Lebedev— «está preocupada por la detención de algunos jóvenes (Petrashevski, Golovinski, Dostoievski, Palm, Lamanski, Grigóriev, Mijaílov y muchos otros) que, según se dice, alcanzan el número de sesenta, y este número aumentará sin duda con el descubrimiento de los vínculos con Moscú y otras ciudades»[1]. El senador Lebedev, que estaba bien relacionado y conocía personalmente a algunos de los jóvenes detenidos, preguntó a I. P. Liprandi, un experimentado funcionario del Ministerio del Interior, «por nuestros niños conspiradores», y recibió una respuesta: «El asunto, en su opinión, es sumamente importante, y debería terminar con la pena capital»[2].

En el famoso cuartel general de la Tercera Sección, cerca de los Jardines de Verano, Dostoievski encontró mucho ajetreo: «Los prisioneros se agrupaban en torno al funcionario que verificaba la identidad de los detenidos y podían ver, marcado en los documentos que consultaba, el nombre del agente secreto P. D. Antonelli»[3]. Alguien susurró al oído de Dostoievski, utilizando un modismo campesino: «Aquí, abuela, está tu san Jorge»[4]. El 23 de abril era el día de san Jorge de la primavera en el calendario ruso de los santos, pero esta expresión popular era peculiarmente apropiada en un sentido más profundo. Se remonta al decreto de Boris Godunov de 1597 que abolía el derecho de los campesinos a cambiar de amo en el día de san Jorge[5]. Este fue el comienzo efectivo en la historia rusa de la esclavitud total del campesinado; y el modismo consagra en el lenguaje popular la desolada reacción del pueblo ruso ante la pérdida de cualquier libertad. Las personas del Círculo Petrashevski arrestadas estaban ahora en «un buen aprieto» por haber querido hacer permanente la emancipación de los campesinos rusos.

10. La fortaleza de Pedro y Pablo.

La consternación de Dostoievski no hizo más que aumentar cuando vio que habían traído a su hermano menor, Andréi, junto a otros prisioneros[6]. Todos pasaron el primer día, el 23 de abril, dispersos por varias salas del cuartel general de la Tercera Sección. A mediodía, el conde A. I. Orlov, jefe de la policía secreta, hizo la ronda para ver a sus «invitados» y los obsequió con un pequeño discurso. Los reunidos, desgraciadamente, no habían sabido utilizar los derechos y libertades que les correspondían como ciudadanos rusos, y su comportamiento había obligado al gobierno a despojarlos de dichas libertades. Tras la investigación de sus crímenes serían juzgados, y la decisión final sobre su suerte dependería de la misericordia del zar. No se formularon acusaciones ni se ofreció ninguna otra información; tampoco se permitió a los prisioneros conversar entre sí.

Alrededor de las once de la noche se llamaba a cada uno de los nombres, y uno por uno los prisioneros eran llevados en carruaje a la tristemente célebre Fortaleza de Pedro y Pablo. Construida en una isla del Nevá, esta formidable ciudadela había sido uno de los primeros edificios que se levantaron en la nueva ciudad de Sankt Pieter Burkh. Aquí instaló Pedro el Grande su cuartel general mientras un vasto ejército de siervos trabajaba y moría para hacer realidad su desaforado sueño de una gran metrópolis moderna surgida en medio de los pantanos finlandeses, y durante unos años esta minúscula lengua de tierra se convirtió en la capital efectiva del Imperio ruso. Al decidir que la isla seguiría siendo el bastión de la casa real de los Romanov y el lugar de descanso final de sus miembros, Pedro ordenó a su arquitecto suizo-italiano, Trezzini, que erigiera una catedral en el recinto de la fortaleza. Pronto se levantó en el lugar una iglesia barroca cuyo alto y elegante campanario, coronado con una cúpula y una aguja doradas, podía verse desde cualquier punto de la ciudad.

Menos llamativa, pero no menos esencial, era una pequeña prisión de máxima seguridad dentro del complejo de la fortaleza, que Pedro utilizó para la reclusión, tortura y, finalmente, ejecución de su hijo, el zarevich Iván. Los zares posteriores también lo encontraron conveniente para la detención de personajes de alto rango que habían provocado el descontento real. Fue aquí donde Catalina la Grande, antes de enviarlo a Siberia, había encarcelado a Alexánder Radishchev, que se había atrevido a exponer los horrores de la servidumbre en su *Viaje de San Petersburgo a Moscú*. Fue aquí donde los decembristas languidecieron después de su chapucero levantamiento, mientras cada uno esperaba su turno para ser llevado al Palacio de Invierno e interrogado personalmente por el zar. La prisión adquirió muy pronto una mala reputación que no hizo más que aumentar con el tiempo. Nadie

había escapado nunca sorteando sus muros, y estaba reservada a los presos cuyas fechorías se consideraban un peligro para el Estado.

Aunque Dostoievski no dejó ninguna descripción de las condiciones físicas de su encarcelamiento, las memorias de Andréi, así como las de otros presos, nos permiten reconstruirlas. Las celdas eran amplias para una persona; la mayoría tenían techos abovedados y todas tenían ventanas —enrejadas— cuyos cristales estaban embadurnados, excepto en la parte superior, con una pasta que solo permitía que se filtrase una luz difusa. Por la noche, cada celda estaba iluminada por una pequeña lámpara de aceite, colocada en lo alto de la pared, en un hueco de la ventana, cuya mecha de algodón a menudo chisporroteaba y echaba humo en lugar de emitir luz. La lámpara de la celda de Andréi humeaba tanto que le picaba los ojos, pero cuando, durante su primera noche, hizo un movimiento para apagarla, una voz le dijo al instante que desistiera.

Todas las celdas tenían una pequeña mirilla en la puerta, y los prisioneros estaban constantemente vigilados por guardias que caminaban silenciosamente por los pasillos. El mobiliario consistía en un catre, una estufa de tejas holandesas, una mesa, un taburete y, en un rincón, lo que Andréi llama «un mueble necesario»[7], probablemente una palangana y un taburete cerrado. El catre estaba cubierto con un colchón de paja y una almohada de material de arpillera sin sábanas ni funda de almohada; el único revestimiento era una manta hecha con el paño de lana grueso y pesado que se utiliza para los abrigos del ejército. Las paredes de la celda de Andréi habían sido raspadas recientemente para eliminar las pintadas de los anteriores ocupantes; otras celdas aún conservaban rastros de las marcas hechas en ellas por quienes luchaban contra la apatía, la desesperación y el entumecimiento.

La mayoría de las descripciones de la fortaleza se quejan de su humedad, y Andréi escribe que «uno sentía que el frío le calaba hasta los huesos. Nunca me quité el abrigo con el que dormía»[8]. Otros prisioneros no apreciaban tanto el atuendo carcelario que se veían obligados a llevar. «Me recorren escalofríos», escribe el bien nutrido P. A. Kuzmin, oficial del Estado Mayor, «cuando recuerdo la sensación que tuve al ponerme la ropa de presidiario» —hecha del material más áspero y manchada por el uso anterior—, cuyo contacto con su carne le producía una repulsión incontrolable[9]. Además del frío, a Andréi también le molestaba que apareciesen ratas de buen tamaño en cuanto se hacía de noche, y solo dormía durante el día por miedo a ser atacado.

La celda de Andréi estaba en el bastión de Zotov, más deteriorado que otras secciones de la prisión. Recordaba que el comandante de la fortaleza, el general I. A. Nabokov (tío abuelo del autor de *Lolita*), en su primera visita lo miró con desagrado y murmuró: «Sí, esto está mal, muy mal, y tenemos que darnos prisa», refiriéndose a la construcción de nuevas dependencias para los prisioneros[10]. A Dostoievski lo mandaron al barracón Alekseevski, reservado para los prisioneros más importantes. Podemos suponer que sus condiciones de vida eran muy parecidas a las que elogia I. F. Jastrzembski («todas las condiciones higiénicas eran satisfactorias; aire fresco, limpieza, buena comida, etcétera, todo estaba bien»[11]) y superiores a las de su hermano. Los prisioneros que tenían un poco de dinero podían hacer que les trajeran té dos veces al día y podían comprar cigarros, cigarrillos y tabaco. Pero «no se permitía ningún libro, ni una hoja de papel», escribe Andréi, «solo se podía soñar y reflexionar sobre lo que podría ocurrir en el futuro»[12].

El silencio, el aislamiento y la sensación de estar continuamente bajo observación secreta eran lo más duro para los prisioneros. «El mero hecho de pensar que me mantenían *en secreto*», escribe Jastrzembski, «me provocaba ataques de nervios, desmayos y palpitaciones del corazón»[13]. Akhsharumov, que podía oír profundos suspiros, y a veces el sonido del

llanto, desde las celdas vecinas y desde el pasillo, decía que estos, junto con «el silencio, el aire cargado, la inactividad total […] ejercían un efecto desalentador, que despojaba del valor»[14]. Petrashevski comentó que estaba siendo torturado y privado del sueño por misteriosos golpes en la pared y por voces susurrantes que también provenían de la pared, que desconcertantemente sustituían a sus propios pensamientos.

La Comisión de Investigación estaba presidida por el general Nabokov e incluía al general P. P. Gagarin, al conde V. A. Dolgorukov, al general Ya. I. Rostovtsev y al general Dubelt. Cuando la comisión supo que el joven estudiante Andréi Dostoievski había sido detenido por error, los demás miembros se mostraron dispuestos a dejarle languidecer en su celda hasta que se cumplieran los trámites para su liberación, pero Nabokov protestó e instaló a Andréi en su propio cuartel. Tanto Fiódor Dostoievski como Durov hablaron a Miliukov «con especial cariño […] del comandante [Nabokov], que se había ocupado continuamente de ellos y, en la medida de lo posible, había aliviado su situación»[15].

Dubelt, en representación de la Tercera Sección, estuvo muy atento a los procedimientos e intervino con frecuencia en tono mordaz y sarcástico. Se había molestado mucho al enterarse de que la vigilancia del Círculo Petrashevski se había llevado a cabo durante más de un año sin su conocimiento, y consideraba este hecho como un insulto personal. A modo de venganza personal, así como para proteger sus intereses burocráticos, se comprometió, en cada oportunidad, a socavar la importancia dada al caso por el Ministerio del Interior y por su ex camarada del ejército, Liprandi. Jastrzembski, tan severo con los demás, señala: «Conozco varios casos en los que hizo todo lo que pudo para ayudar a los acusados de delitos políticos, y no conozco ni un solo caso en el que haya destruido a nadie»[16].

La comisión entrevistó a los presos individualmente y los interrogó sobre la base de la información suministrada por Antonelli; también se les pidió que respondieran a preguntas por escrito sobre sus asociaciones con Petrashevski y otros miembros del círculo. El grupo creado para estudiar los papeles y documentos confiscados en el momento de la detención aportó continuamente información adicional que, por supuesto, proporcionó algunas de las pruebas cruciales. Entre el 26 de abril y el 16 de mayo, Dostoievski fue llamado para ser interrogado en varias ocasiones, y más tarde solo contó una historia bastante dudosa a Orest Miller sobre lo ocurrido: que Rostovtsev le había ofrecido un perdón a cambio de que contase «todo el asunto»[17]. Sea cierta o no, la historia indica que Dostoievski recordaba el interrogatorio como algo mucho más angustioso que terrorífico.

«Cuando me encontré en la fortaleza», dijo Dostoievski a Vsévolod Soloviov en 1873, «pensé que había llegado el fin, que no duraría ni tres días, y de repente me tranquilicé. ¿Sabes qué hice allí? Escribí "Un pequeño héroe". Léelo; ¿hay en él algún signo de amargura o de tormento? Mis sueños fueron tranquilos, buenos, de ahí que, cuanto más duraban, mejores eran»[18]. El estado de ánimo de Dostoievski, por no hablar de su estado de salud, era mucho más precario de lo que recordaría más tarde. Pero encontró inesperadas reservas de fuerza interior que le permitieron soportar las pruebas del cautiverio sin perder el ánimo, y fue esta sensación de dominio la que predominó en su recuerdo del suceso.

En su primera carta desde la fortaleza, escrita el 20 de junio, Dostoievski le dice a Andréi que escriba a los Kumanin en Moscú solicitando ayuda para él y para la familia de Mijaíl. Pero lo más importante es que quería ver el último número de *Notas de la Patria*. «La tercera parte de mi novela está apareciendo, pero […] ni siquiera he visto las galeradas […]. ¿habrán desfigurado mi novela?»[19]. Dostoievski parece más preocupado por este problema que por su situación personal, y todavía no hay señales de ninguna perturbación emocional. Algunos de los otros miembros del Círculo Petrashevski empezaron a desmoronarse en el cautiverio a

medida que pasaban los meses y continuaban los interrogatorios.

A principios de julio, a los prisioneros se les permitió recibir libros y mantener correspondencia con el mundo exterior. Para entonces, Mijaíl había sido realojado, y las cartas que Dostoievski le envía nos informan de su estado físico y anímico. «Mi salud es buena», escribe el 18 de julio, «excepto por las hemorroides y mis problemas nerviosos, que van *in crescendo*. He empezado a tener espasmos nerviosos como antes, mi apetito es escaso y duermo muy poco, y mis sueños, cuando puedo dormir, son dolorosos. Duermo unas cinco horas de las veinticuatro, y me despierto unas cuatro veces cada noche»[20]. Un mes más tarde, escribe: «Llevo un mes entero a base de aceite de ricino y es lo único que me mantiene con vida. Mis hemorroides están terriblemente inflamadas y tengo un dolor en el pecho que nunca había tenido. Además, cada vez estoy más impresionable, sobre todo por la noche; tengo sueños largos y feos, y para colmo, últimamente siento todo el tiempo como si el suelo se agitara bajo mis pies, y me siento en mi habitación literalmente como en el camarote de un barco. Por todo esto, concluyo que mis nervios están cediendo»[21]. A mediados de septiembre, escribe a Mijaíl que su salud no ha mejorado y que espera con recelo la llegada del otoño, pero que se niega a desanimarse: «Solo deseo recuperar la salud», escribe, «y de todos modos, *la buena disposición depende solo de mí mismo*. El hombre tiene infinitas reservas de dureza y vitalidad; realmente no creía que hubiera tantas, pero ahora lo sé por experiencia»[22].

En el momento en que Dostoievski tuvo acceso a material de lectura, se lanzó a todo lo que estaba disponible con avidez indiscriminada, pero lo que comenta, en sus cartas a Mijaíl, son las nuevas obras que aparecen en *Notas de la Patria*, en su mayoría traducciones. En este periodo (conocido como «la era del terror de la censura»), la literatura rusa estaba amordazada por una censura más feroz que cualquier otra que hubiera conocido en mucho tiempo, y pocos escritores rusos estaban dispuestos a decir algo que pudiera considerarse mínimamente provocativo. El conde Buturlin, un personaje notoriamente siniestro que dirigía una comisión especial para endurecer la censura, tenía fama de haber dicho que «si el Evangelio no estuviera tan extendido como lo estaba, sería necesario prohibirlo a causa del espíritu democrático que diseminaba»[23]. No obstante, Dostoievski intentó escribir. «He pensado», le dice a Mijaíl en su primera carta, «en tres cuentos y dos novelas; una de ellas la estoy escribiendo ahora, pero tengo miedo de trabajar demasiado»[24]. En la carta siguiente, explica por qué: «Cuando en el pasado sucumbía a estados nerviosos como estos, los aprovechaba para escribir —siempre puedo escribir más y mejor en tal estado—, pero ahora tengo que contenerme para no acabar definitivamente conmigo mismo»[25].

En la cárcel, el único proyecto que Dostoievski completó fue el encantador relato que ahora se llama “Un pequeño héroe”. Se lo entregaron a Mijaíl después de que Dostoievski fuese enviado a Siberia, y ocho años después se imprimió de forma anónima en *Notas de la Patria*. La historia, que se desarrolla en un mundo que Dostoievski rara vez toca, el de los ricos terratenientes que viven en sus fincas —el mundo de Turguénev y Tolstói—, es puramente personal, un hábil esbozo psicológico que solo destaca en la obra de Dostoievski por la «normalidad» de las pasiones juveniles que describe. Sin embargo, la intriga principal —la adoración del muchacho por su amada— es digna de mención, porque su amor consiste en un acto de autosacrificio para ayudar a un alma que sufre y en guardar un secreto. ¿No podría Dostoievski haberse visto a sí mismo precisamente en algunos de estos términos en aquel momento concreto?

Cuando se examina lo que Dostoievski escribió y dijo —en respuesta a acusaciones que no se concretaron, y tratando de disipar las sospechas de sus interrogadores— está claro que

trató de protegerse a sí mismo lo mejor que pudo; e hizo el mismo esfuerzo en nombre de los demás. «Cuando fui a Siberia», escribió más tarde, «me llevé al menos el consuelo de haberme comportado honorablemente en la investigación, sin imputar mi culpa a otros, e incluso sacrificando mis propios intereses si veía la posibilidad de proteger a otros que pudieran tener problemas a causa de mi declaración. Pero me contuve. No lo confesé todo, y por ello fui castigado más severamente»[26]. El tribunal mixto militar-civil que condenó a Dostoievski midió la severidad de su castigo en función de si el acusado había experimentado algún arrepentimiento o había revelado libremente hechos que de otro modo se desconocían. Dostoievski no hizo ninguna de las dos cosas.

El documento más importante que Dostoievski escribió para la Comisión de Investigación fue una «Explicación», que se le pidió que presentara inmediatamente después del interrogatorio preliminar del 6 de mayo. Aunque no se formularon acusaciones formales, las preguntas que se le trasladaron indicaban los motivos por los que había sido detenido. En consecuencia, trató de aclarar sus acciones para justificar cuanto pudiera por qué se le consideró sospechoso o subversivo. Ofrece una imagen de Petrashevski como un personaje extraño y excéntrico, ocupado de manera constante e inconexa de futilidades, una persona que difícilmente podía ser tomada en serio desde ningún punto de vista práctico y que no representaba ningún peligro para el Estado. Por inferencia, la participación de Dostoievski en dicha actividad era igualmente inocua.

Dostoievski no dijo nada sobre el grupo Palm-Durov, porque su existencia aún no había sido descubierta. Afirmando que solo había hablado tres veces en casa de Petrashevski y solo sobre temas no políticos, intenta justificar lo que podría considerarse su «librepensamiento» y «liberalismo». En la más extraña reivindicación que se registra en los anales del proceso de Petrashevski, sostiene que, lejos de demostrar cualquier hostilidad hacia el régimen, las palabras incendiarias que pudiese haber pronunciado debían tomarse como una muestra de su confianza en el gobierno como guardián de los derechos de los ciudadanos de un Estado civilizado. «Siempre me ha ofendido este temor a la palabra, que se la considere mucho más apta para ofender al gobierno que para agradarlo […]. Esto significa que uno asume que la ley no protege adecuadamente al individuo, y que es posible ser destruido por una palabra vacía, una frase incauta»[27]. Es imposible imaginar a Dostoievski exponiendo tal argumento si no es con amarga ironía; ¡nadie podría creer que el gobierno de Nicolás I se sintiera *insultado* por el aterrorizado silencio de sus ciudadanos y deseara que estos expresaran sus opiniones sobre temas sociopolíticos de forma más ruidosa!

Dostoievski también trató de responder a las acusaciones más concretas que pudo concebir que se verterían contra él, y al hacerlo discutió sus puntos de vista de una manera que revela ciertos patrones de pensamiento cuya constancia nos da derecho a aceptarlos como sus convicciones genuinas. «En Occidente», escribe, «está teniendo lugar un terrible espectáculo […]. El antiguo orden de las cosas se está resquebrajando y cayendo en pedazos»[28]. En su opinión, «la revolución occidental» es «*una necesidad histórica* de la crisis contemporánea en esa parte del mundo»[29]. De modo que Dostoievski ya ha desarrollado su visión apocalíptica de una Europa al borde del colapso, y también traza la misma línea tajante entre Europa y Rusia en la que se convertiría en una característica permanente de su pensamiento. Negando enérgicamente que considerase tal revolución «una necesidad histórica» para su patria, escribe: «A mis ojos, nada podría ser más absurdo que la idea de un gobierno republicano en Rusia»[30]. Dostoievski no tenía ninguna objeción teórica al gobierno autocrático; tampoco la tenían, cabe recordar, la mayoría de los primeros socialistas utópicos, como Fourier, que se dirigieron sin éxito a varios monarcas para que

financiaran el establecimiento de falansterios en sus países. Si Dostoievski estaba dispuesto a participar ahora en una conspiración contra la autocracia, era solo porque su odio a la servidumbre había alcanzado un grado de intensidad que dejaba de lado todas las consideraciones accesorias.

Basándose en una imagen popularizada en *Ivanhoe,* de Walter Scott, a la que el historiador romántico Augustin Thierry dio carta de naturaleza, Dostoievski describe la historia de Europa como una «lucha obstinada entre la sociedad y el hombre» de más de mil años de edad y una autoridad derivada de una civilización extranjera de conquista, fuerza y represión»[31]. No existía tal problema en Rusia, donde había sido la autocracia nativa la que una y otra vez había salvado al país de la esclavitud y el caos. Rusia había sido rescatada dos veces, escribe Dostoievski, «únicamente por los esfuerzos de la autocracia: primero de los tártaros, y segundo en las reformas de Pedro el Grande, cuando solo la fe calurosamente infantil de su gran piloto hizo posible que Rusia soportara un giro tan brusco hacia una nueva vida»[32]. La misma visión del papel providencial de los zares reinantes aparecerá una y otra vez en sus declaraciones posteriores.

De hecho, Dostoievski habría dado la bienvenida a un zar dispuesto a salvar de nuevo al país eliminando la intolerable lacra de la servidumbre. «Si las reformas están pendientes», escribe, «tales reformas deben provenir de una autoridad mucho más reforzada durante este periodo; de lo contrario, el asunto tendrá que ser despachado de forma revolucionaria. No creo que en Rusia se puedan encontrar admiradores de una revuelta rusa. Se recuerdan hasta hoy ejemplos bien conocidos, aunque ocurrieron hace mucho tiempo»[33]. Esta amenazante referencia a los sangrientos levantamientos de Pugachev y Stenka Razin, que prefiguraban el tipo de revueltas que podrían provocarse de nuevo a menos que se hicieran cambios liberadores, no estaba calculada para tranquilizar a los jueces de Dostoievski. Pero cuando, tras 1848, toda esperanza de tales reformas «desde arriba» había sido aplastada, fue tal razonamiento el que convenció a Dostoievski de que debía participar en la desesperada empresa organizada por Speshnev. Dostoievski escribe a modo de conclusión: «Recuerdo mis palabras, que repetí en varias ocasiones, de que todo lo que tenía valor en Rusia, a partir de Pedro el Grande, venía invariablemente de arriba, del trono; mientras que de abajo, hasta el presente, no se había manifestado nada más que la obstinación y la ignorancia. Esta opinión mía es bien conocida por mis allegados»[34].

La acusación más grave que Dostoievski sabía hecha en su contra era que había leído en voz alta la *Carta a Gogol* de Belinski*,* tan violenta contra todas las instituciones del trono, el Estado y la Iglesia que el antiguo satirista había tomado bajo su ala. Dostoievski afirmó que había leído el intercambio de cartas de una manera perfectamente neutral, y explicó que sus relaciones personales con el más notorio radical de su tiempo eran la justificación de su interés en la explosiva misiva. «Le critiqué por esforzarse en dar a la literatura un significado parcial indigno de ella», escribe, «degradándola a la descripción […] *únicamente de hechos periodísticos* o sucesos escandalosos […] solo aburre mortalmente a la gente cuando molesta a cuantos van y vienen por la calle y empieza a predicarles a la fuerza y trata de hacerles entrar en razón. Belinski se enfadó conmigo, y finalmente de la frialdad se pasó a una disputa formal, de modo que no nos vimos en todo el último año de su vida»[35].

En cuanto a la propia *Carta*, Dostoievski explica: «Yo [estaba] firmemente convencido de que no podía llevar a nadie a sucumbir a la tentación revolucionaria, aunque no carece de algún tipo de valor literario. No estoy exactamente de acuerdo con una sola de las exageraciones que contiene»[36]. Este débil descargo de responsabilidad es todo lo que Dostoievski podía hacer para ocultar su acuerdo fundamental con la poderosa afirmación de

Belinski. En este punto, Dostoievski hace su única concesión a su peligrosa situación y expresa su pesar por su falta de precaución: «Solo ahora he comprendido que cometí un error y que no debería haber leído esa obra en voz alta»[37].

Para concluir su «Explicación», Dostoievski vuelve a la cuestión de sus relaciones con Petrashevski («No sé absolutamente nada de los secretos de Petrashevski»[38]), y procede a discutir el fourierismo en general en beneficio de la comisión. «El fourierismo, y con él todo sistema occidental, es tan poco adecuado a nuestro suelo, tan ajeno a nuestras condiciones, tan extraño al carácter de nuestra nación —mientras que, por otra parte, es tan producto de la situación de las cosas allí en Occidente, donde la cuestión proletaria se resuelve a cualquier precio— que el fourierismo, con su implacable necesidad, en la actualidad y entre nosotros, que no tenemos proletariado, sería mortalmente divertido»[39]. Lo que escribe corresponde exactamente, como hemos visto, a las declaraciones que había hecho libremente en el Círculo Palm-Durov. Y Dostoievski ya había encontrado el *tono* en el que más tarde describiría a los socialistas utópicos: nunca los retrataría más que de forma satírica y paródica.

En junio, la comisión había aprendido mucho sobre lo que había ocurrido en el Círculo Petrashevski, descubrió la existencia del grupo Palm-Durov y se enteró del plan que se había discutido para litografiar textos prohibidos para su circulación ilegal. Llamado cuatro veces más para ser interrogado y presentado con otra lista de preguntas, Dostoievski tuvo que sortear cuidadosamente las peligrosas trampas, y podemos observar cómo trata de no quedar atrapado en una mentira descarada, o de aparentar que retiene información, al tiempo que se protege de cualquier declaración que pudiese resultar perjudicial para él mismo o para otros. Negó que su amigo de juventud Golovinski hubiera abogado por una revolución para obtener la liberación de los siervos o que hubiera previsto «una dictadura revolucionaria» durante el periodo de turbulencia y transición a un nuevo gobierno. Sus respuestas a todas estas preguntas eran evasivas o consistían en elaborados circunloquios destinados a confundir totalmente la cuestión. No es de extrañar que el general Rostovtsev comentara que, como testigo, Dostoievski había sido «inteligente, independiente, astuto, obstinado»[40].

El examen final de todos los acusados tuvo lugar ante el tribunal mixto militar-civil designado para dictar sentencia contra los acusados. Cada uno de ellos fue citado a mediados de octubre, se le dijo que iba a ser juzgado según la ley militar (mucho más severa que el código civil), y se le pidió que presentara por escrito cualquier cosa que quisiera añadir a su testimonio. Algunos de los Petrashevski aprovecharon esta oportunidad para arrojarse a pedir clemencia a las autoridades de manera humillante. Para citar un ejemplo, Akhsharumov escribió: «Me arrepiento de todo y pido perdón, y escribo esto no porque desee que se me ahorre el castigo que merezco, sino por remordimiento, con un corazón puro; sintiéndome gravemente culpable hacia ti, como mi Soberano, considero que es mi deber como cristiano y súbdito suplicar el perdón. Perdóname, Señor, si es posible, por mi remordimiento y en memoria del servicio de mi padre»[41].

Dostoievski, sin embargo, mantuvo su reserva y dignidad hasta el final, y se defendió con otro estilo. «No puedo añadir nada nuevo a mi defensa» —dice— «excepto quizás esto: que nunca actué con una intención malvada y premeditada contra el gobierno; lo que hice lo hice de forma accidental e irreflexiva, como por ejemplo mi lectura de la carta de Belinski»[42]. No era el gobierno de Nicolás I lo que aborrecía, sino la horrible institución de la servidumbre, que detestaba con un odio implacable.

La Comisión de Investigación terminó su trabajo el 17 de septiembre de 1849. La decisión del tribunal mixto civil-militar, emitida el 16 de noviembre, condenó a quince de los acusados, incluido Dostoievski, a ser ejecutados por el pelotón de fusilamiento; otros fueron

condenados a trabajos forzados y al exilio. Esta sentencia fue enviada para su revisión al más alto tribunal militar, el General-Auditoriat, que declaró que se había cometido un error judicial y dictó una sentencia más severa que la del tribunal militar-civil. Señaló que, de acuerdo con la ley utilizada para los consejos de guerra de campaña, todos los prisioneros deberían haber sido igualmente condenados a muerte por ejecución. El expediente de Dostoievski también fue revisado por el tribunal superior.

Originalmente, se le había condenado por haber leído en voz alta y distribuido la *Carta* de Belinski, y también por no haber denunciado a las autoridades la "Conversación de un soldado" de Grigóriev. Se añadió entonces un tercer cargo: había «participado en deliberaciones sobre la impresión y distribución de obras contra el gobierno por medio de una litografía casera»[43]. Una vez hecho valer todo el rigor de la ley, el General-Auditoriat pidió al zar que tuviese piedad. En lugar de la muerte, se adjuntó una lista de penas menores que se sometió al examen del zar, y este aceptó la petición de clemencia. Se sabía que Nicolás disfrutaba interpretando el papel de gobernante todopoderoso pero clemente, y el senador Lebedev confió a su diario que la Auditoría General probablemente había aumentado la severidad de las sentencias recomendadas para permitir a Nicolás exhibir más ampliamente su indulgencia[44]. Sin embargo, no se mostró ninguna piedad con Petrashevski, cuya sentencia —exilio y trabajos forzados en las minas de por vida— fue simplemente confirmada. Para la mayoría de los demás (aunque no todos), Nicolás acortó la duración de las sentencias.

Dostoievski, condenado inicialmente a ocho años de trabajos forzados en lugar de a la ejecución directa, disfrutó de una reducción de su periodo de servidumbre penal a cuatro años, tras lo cual se le ordenó servir en el ejército ruso durante un tiempo indeterminado. Dostoievski consideraba esta última disposición como una dispensa especial concedida personalmente a su favor por el zar (la misma sentencia se aplicó a Durov). Un convicto condenado a trabajos forzados perdía todos sus derechos civiles y no los recuperaba ni siquiera después de haber cumplido su condena, pero los derechos civiles de Dostoievski se restablecían automáticamente con el servicio militar. Él creía que era la primera vez que se permitía a un convicto recuperar sus derechos civiles, y que «ocurrió según la voluntad del emperador Nicolás I, apiadándose de su juventud y talento»[45]. Justificada o no, esta condena ayuda a explicar algunas de las posteriores declaraciones favorables de Dostoievski sobre Nicolás. El 21 de diciembre se tomó la decisión final del caso. La ley preveía la realización de un simulacro de ejecución cuando una sentencia de muerte había sido conmutada por un acto de gracia imperial, pero esta ceremonia solía ser una mera formalidad ritual. En este caso, sin embargo, el zar dio instrucciones explícitas de que solo después de que se hubieran completado todos los preparativos para darles muerte se les dijera a los prisioneros que se les había perdonado la vida.

Nicolás orquestó cuidadosamente los acontecimientos para producir el máximo impacto en las desprevenidas víctimas de su regia solicitud. Y Dostoievski vivió así la extraordinaria aventura emocional de creer que había estado a pocos momentos de una muerte segura, y luego de ser resucitado milagrosamente de la tumba. Una vez finalizado su interrogatorio en octubre, los prisioneros no supieron nada más sobre las deliberaciones relativas a su caso. Los lúgubres días de la vida de los prisioneros transcurrieron con mortal monotonía. «Mi encarcelamiento había durado ya ocho meses», escribe Akhsharumov en sus memorias, «había dejado de hablar conmigo mismo, me movía por la habitación de forma un tanto mecánica, o me tumbaba en mi catre apáticamente»[46]. Sin embargo, en la mañana del 22 de diciembre, los prisioneros se dieron cuenta de una inusual animación en los pasillos de la fortaleza, cuya mortífera quietud solo había sido rota por el tañido de las campanas de la

iglesia. Mirando por la ventana de su celda, Akhsharumov observó que varios carruajes se alineaban en el patio, tantos que parecía que la fila no iba a terminar nunca. De repente, vio que los rodeaban escuadrones de policía montada. Solo entonces se le ocurrió que el bullicio y la agitación podían tener algo que ver con el caso Petrashevski, y que había vivido para ver el día en que el tedio de su encarcelamiento iba a ser finalmente aliviado.

Mientras tanto, también podía oír dentro de la prisión el sonido de los guardias abriendo ruidosamente las celdas. Por fin le llegó el turno y le entregaron la ropa con la que había sido apresado —ropa ligera de primavera—, así como unos calcetines gruesos y calientes. Le dijeron que se vistiera, pero solo recibió una respuesta evasiva a sus excitadas preguntas y le ordenaron que se diera prisa. Lo escoltaron fuera de la celda y a lo largo del corredor hasta un pórtico exterior, donde lo colocaron en un carruaje cerrado de dos asientos que se detuvo enseguida para que un soldado subiese como escolta. Sin poder ver a través de la ventana cubierta de escarcha, arañó el cristal con la uña para despejar la vista mientras el carruaje se ponía en marcha, pero solo pudo vislumbrar la ciudad que se despertaba mientras el carruaje recorría las calles de madrugada.

No hay constancia de los sentimientos de Dostoievski durante este viaje aparentemente interminable, pero deben haber sido similares a los registrados por otros. La emoción de la partida, y todo lo que podría presagiar, produjo un efecto vigorizante y estimulante. Las pruebas indican que ni uno solo de los del Círculo Petrashevski imaginó que podría ser condenado a muerte; incluso el cínico Speshnev, que había recomendado el uso del terror como arma revolucionaria, dijo a Orest Miller que nunca se le pasó por la cabeza la idea de ser conducido frente a un pelotón de fusilamiento[47].

Akhsharumov calculó que el viaje duró unos treinta minutos antes de que el carruaje se detuviera y le dijesen que saliera. «Mirando a mi alrededor, vi […] la plaza Semenovsky. Estaba cubierta de nieve recién caída y rodeada de tropas formando un cuadrado. En los bordes, a lo lejos, había una multitud de gente que nos miraba; todo estaba en silencio; era la mañana de un claro día invernal, y el sol, recién salido, brillaba como un globo luminoso y hermoso en el horizonte a través de la bruma de las espesas nubes»[48]. La visión del sol, que no había visto desde hacía ocho meses, sobrecogió a Akhsharumov con una sensación de bienestar, y por un momento se olvidó de dónde estaba. Pero volvió en sí cuando, agarrado bruscamente por el codo, le empujaron hacia delante y le dijeron en qué dirección debía moverse. Solo entonces se dio cuenta de que tenía los pies enterrados en nieve y que, vestido con su ropa ligera, tenía mucho frío.

Fue también entonces cuando se dio cuenta de una construcción, ligeramente a su izquierda, que se había levantado en el centro de la plaza: un patíbulo de cuatro lados, de seis a siete metros de altura, rodeado de crespón negro y con una escalera que subía desde el suelo. Pero le interesaba más la imagen de un grupo de sus antiguos camaradas que se apiñaban en la nieve e intercambiaban saludos emocionados tras su larga separación. Lo que le llamó la atención, al acercarse, fue el terrible cambio que se había producido en los rasgos de los que más conocía: «Sus rostros estaban demacrados, agotados, pálidos, abatidos, varios tenían la barba sin recortar y el pelo indómito. Me llamó especialmente la atención el rostro de Speshnev; siempre había destacado entre los demás por su notable apostura, su vigor y su exuberante estado de salud. Su rostro, antes circular, se había alargado; era enfermizo, de color amarillo pálido, con las mejillas demacradas, los ojos como hundidos y con grandes ojeras azules por debajo, enmarcados por una larga cabellera y una barba desaforada»[49].

El alegre momento de reencuentro fue rápidamente interrumpido por la fuerte voz de un general, que se acercó y les ordenó guardar silencio. Un funcionario de la administración

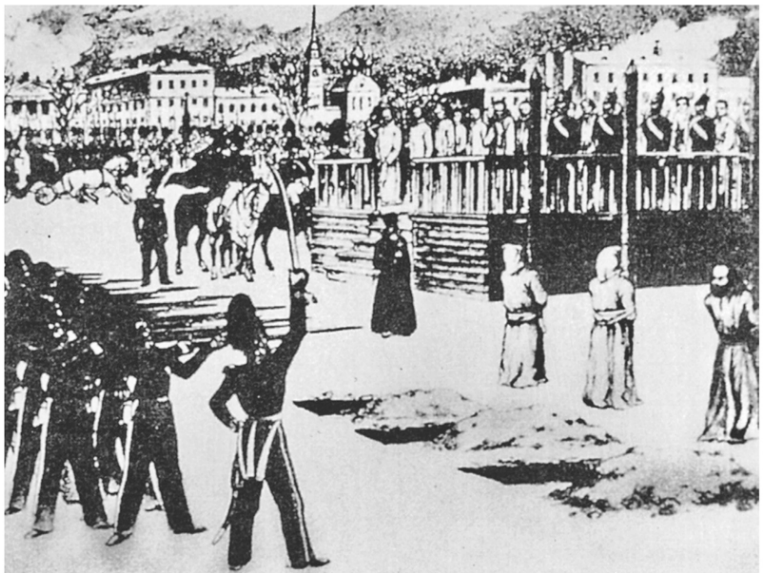
pública puso a los prisioneros en fila según el orden en que había dicho sus nombres, siendo Petrashevski y Speshnev los primeros de la lista. Un sacerdote con una cruz sucedió al funcionario y declaró a los prisioneros reunidos: «Hoy soportaréis la justa decisión de vuestro caso: seguidme»[50]. Y dirigió la procesión hacia el patíbulo, pero solo después de pasar por delante de todo el despliegue de tropas. Varios de los miembros del Círculo Petrashevski habían sido oficiales de los regimientos petersburgueses que se alineaban en la plaza, y el propósito de la maniobra era mostrar a los soldados la degradación de sus desleales superiores. La conversación se reanudó mientras los prisioneros tropezaban con la nieve, y atrajeron su atención unas estacas grises que se levantaban del suelo a un lado del cadalso. ¿Para qué eran? ¿Los atarían a ellas y los fusilarían? Seguramente no, aunque era imposible saber lo que podría ocurrir; probablemente todos serían enviados a la servidumbre penal. Eso era lo que decían las conversaciones que Akhsharumov escuchaba mientras conducían al grupo a la escalera[51].

Una vez subidos a la plataforma, los prisioneros fueron separados de nuevo y dispuestos en dos filas a cada lado. De pie junto a Mombelli, Dostoievski le contó rápida e incongruentemente, en un estado de agitación febril, el plan de un cuento que había escrito en la cárcel. De repente, la plaza resonó con el sonido metálico y estridente de los soldados que se ponían en guardia, y se ordenó a los acusados que se quitasen la gorra mientras se leían sus sentencias. La mayoría dudó en obedecer la orden en el frío cortante, y los soldados que estaban detrás de ellos recibieron la orden de descubrirles la cabeza. Otro funcionario de la administración pública, con uniforme de gala, se desplazó entonces a lo largo de la fila para mirar a cada hombre mientras le leía la lista de sus delitos imputados y el castigo. Según Akhsharumov, era imposible captar lo que decía porque hablaba muy rápido y resultaba ininteligible. Pero, durante la media hora que duró su función, una frase resonó y se repitió como el tañido de una campana fúnebre: «El Tribunal Penal de Campo ha condenado a los acusados a morir ante un pelotón de fusilamiento»[52].

Cuando el significado de estas palabras empezaba a asimilarse, el sol volvió a aparecer entre las nubes y Dostoievski, volviéndose hacia Durov, dijo: «No es posible que nos ejecuten»[53]. En respuesta, Durov señaló una carreta de campesinos que estaba junto al patíbulo, en la que se apilaban, como él imaginó erróneamente, ataúdes cubiertos con esteras de paja. A partir de ese momento, según recordaba Dostoievski, se convenció de que estaba condenado, y nunca pudo olvidar las palabras que oyó pronunciar con extrema naturalidad: «Condenado a morir ante un pelotón de fusilamiento». Cuando el funcionario terminó, los prisioneros recibieron largas blusas blancas de campesino y gorros de dormir —sus mortajas funerarias— y su escolta militar les ayudó a ponérselas. El mismo sacerdote, ahora con la Biblia y la cruz en la mano, apareció de nuevo en el patíbulo y pronunció el siguiente llamamiento «¡Hermanos! Antes de morir hay que arrepentirse [...]. El Salvador perdona los pecados de quienes se arrepienten […]. Os invito a la confesión»[54].

En 1873, Dostoievski escribió que muchos de los del Círculo Petrashevski que escucharon este ruego podían estar preocupados por los errores que querían confesar («los que todo hombre, a lo largo de su vida, oculta en su conciencia»). «Pero esa acción por la que se nos condenaba —escribe Dostoievski—, esos pensamientos, esas ideas, que gobernaban nuestras almas, nos parecían no solo que no requerían arrepentimiento, sino incluso que eran algo purificador, un martirio por el que se podía perdonar mucho»[55]. Akhsharumov cuenta que ninguno de ellos respondió a la repetida llamada del sacerdote a arrepentirse. Pero si bien se negaron a prestarse a un acto público de contrición, no mostraron ninguna hostilidad hacia el símbolo sagrado de la fe cristiana en el que todos se habían criado. Cuando el sacerdote

avanzó por la fila y les acercó la cruz a los labios, la besaron unánimemente, incluidos ateos empedernidos como Petrashevski y Speshnev. Mucho más tarde, en *El idiota*, Dostoievski describió una escena semejante y sugirió que el beso, sin contener nada específicamente «religioso», ayudaba al condenado a soportar la prueba.



11. El simulacro de ejecución de los Petrashevski.

Lo que ocurrió a continuación fue lo más aterrador de todo: a los tres primeros hombres de una de las filas —Petrashevski, Mombelli y Grigóriev— los agarraron por el brazo, los sacaron de la plataforma y los ataron a las estacas que estaban justo al lado. En una de las actas —la de F. N. Lvov, que tiende a glorificar a Petrashevski— se da a entender que el impenitente agitador bromeó al ir de la plataforma a las estacas: «Mombelli, levanta más las piernas, si no irás al reino de los cielos con un resfriado»[56]. Se dio la orden de cubrir el rostro de los hombres atados con las gorras, pero Petrashevski empujó desafiantemente su espalda y miró fijamente a un pelotón de fusilamiento que apuntaba. Dostoievski estaba entre los tres siguientes de la fila del primer grupo seleccionado, y esperaba convencido de que su turno llegaría en unos instantes.

¿Qué sentía en ese momento? Bastante más adelante le diría a Orest Miller que «solo sentía un terror místico, y estaba completamente dominado por el pensamiento de que en tal vez cinco minutos iría a otra vida desconocida»[57]. Describe sus emociones en el famoso pasaje de *El idiota* en el que el príncipe Mishkin cuenta a las damas de Epanchin lo que escuchó de un hombre que creía que le quedaban solo cinco minutos de vida antes de ser ejecutado: «Su incertidumbre y su repulsión ante lo desconocido, que iba a alcanzarle inmediatamente, era terrible». *El idiota*, por supuesto, se escribió veinte años después de la espantosa farsa de la plaza Semenovsky. Sin embargo, Lvov, que estuvo con él en el cadalso, escribió entre 1859 y 1861: «Dostoievski estaba muy excitado; se acordó de *El último día de un condenado* de Victor Hugo y, acercándose a Speshnev, le dijo: "*Nous serons avec le Christ* [Estaremos con Cristo]". "*Un peu de poussière* [Una mota de polvo]", respondió este con una sonrisa torcida»[58]. Nada podría ilustrar mejor la diferencia entre la fe atormentada

e incierta de Dostoievski y el estoicismo de un ateo convencido como Speshnev. Precisamente porque Dostoievski no podía dejar de creer en algún tipo de vida después de la muerte, estaba tan atormentado por su impenetrable misterio.

El suspense de la espera a que el pelotón de fusilamiento apretase el gatillo —Akhsharumov lo recuerda como algo «terrible, repulsivo, espantoso»[59]— duró aproximadamente un minuto, y luego se oyó el redoble de los tambores en retirada. Al no haber servido en el ejército, Akhsharumov no entendió el significado de la señal y pensó que coincidiría con una descarga de los fusiles; el exoficial Dostoievski supo inmediatamente que le habían perdonado la vida. Al momento siguiente, el pelotón de fusileros había bajado los fusiles y ya no apuntaba; los tres hombres que estaban en la hoguera fueron desatados y regresaron a sus lugares. Uno de ellos, Grigóriev, estaba blanco como una sábana, toda la sangre le había desaparecido de la cara; ya había mostrado signos de enajenación mental en la prisión, y la ceremonia de la ejecución simulada acabó con él por completo. Nunca recuperó el sentido común y permaneció como un inválido mental indefenso durante el resto de sus días. Entretanto, un asistente de campo entró en escena al galope llevando el indulto del zar y las verdaderas sentencias, que fueron leídas a los atónitos prisioneros, algunos de los cuales recibieron la noticia con alivio y alegría, otros con confusión y resentimiento. Se quitaron las blusas de campesino y las gorras para dormir, y dos hombres —con aspecto de verdugos y vestidos con caftanes desgastados y coloridos— subieron al patíbulo. Su tarea consistía en romper espadas sobre las cabezas de los prisioneros, que se veían obligados a arrodillarse para esta parte de la ceremonia; el chasquido de la espada significaba la exclusión de la vida civil, y a continuación se les entregaba un gorro de presidiario, abrigos de piel de oveja sucios y botas.

A los condenados, ahora ataviados con los trajes propios de su humilde condición, les faltaba todavía un elemento esencial: los grilletes. Estos fueron arrojados en medio de la plataforma con un estruendo que hizo vibrar el entarimado, pero solo Petrashevski fue conducido hacia adelante por dos herreros, quienes, sujetando las cadenas en sus piernas, comenzaron a cerrarlas con un gran martillo. Al principio, Petrashevski permaneció pacientemente de pie mientras se realizaba el trabajo, pero finalmente agarró uno de los pesados martillos y, sentado en el suelo, comenzó a remachar los grilletes con sus propias manos. «Es difícil decir qué le impulsó a violentarse a sí mismo, qué deseaba expresar con aquel gesto», escribe Akhsharumov, «pero todos estábamos en un estado de ánimo enfermizo o exaltado»[60]. La escena habría sido mucho más comprensible para Dostoievski, que concebía intuitivamente el masoquismo como la autoafirmación de una personalidad llevada a la desesperación por la impotencia y la humillación. Un carro de campesinos se detuvo entonces con una troika de caballos y un gendarme encaramado al lado del conductor como escolta, listo para transportar a Petrashevski en la primera etapa de su viaje al exilio; pero él protestó diciendo que deseaba despedirse de sus amigos antes de partir. Petrashevski saludó entonces por turno a cada uno de ellos y les hizo una profunda reverencia. El peso desacostumbrado de sus grilletes le impidió subir al carro, y tuvo que ser ayudado antes de hundirse pesadamente en su asiento y ser conducido. Su sentencia disponía que se le enviara a Siberia inmediatamente; los demás le seguirían en el transcurso de los días siguientes.

Los prisioneros restantes fueron llevados de vuelta a la fortaleza en los carruajes que los habían traído. Al regresar a su celda, Dostoievski cogió papel y pluma para escribir a Mijaíl una conmovedora carta que nos permite comprender las consecuencias morales y espirituales de la prueba que acababa de sufrir. A partir de este instante, la perspectiva primordialmente secular desde la que Dostoievski había visto la vida humana se hunde en el fondo, y lo que

aparece para absorberla son las agonizantes «preguntas malditas» que siempre han atormentado a la humanidad; las preguntas cuyas respuestas solo pueden darse, si acaso, mediante la fe religiosa. Las novelas de Dostoievski crearían más tarde una notable fusión entre estas dos dimensiones de la conciencia humana. De hecho, es esta unión de una sensibilidad social poco común con una agonía religiosa lo que da a su obra su carácter propiamente trágico y su lugar único en la historia de la novela.

La carta de Dostoievski, redactada en el calor del momento, mezcla miradas penetrantes en los recovecos de su alma con peticiones de ayuda, instrucciones de última hora y un sobrio relato de lo que acaba de ocurrir. Destaca el profundo amor que muestra por su hermano mayor y su familia; ellos estuvieron, según le dice a Mijaíl, en sus pensamientos durante sus (presuntos) últimos momentos, «¡y solo entonces supe cuánto te quería, mi querido hermano!»[61]. La angustiosa cuestión del futuro le preocupa, y oscila entre el miedo y la esperanza mientras se pregunta si podrá retomar alguna vez su carrera literaria. «¿Es posible que no vuelva a coger la pluma? Es posible que así sea […] durante los próximos cuatro años […]. ¡Dios mío! ¡Cuántas formas, aún vivas y creadas por mí de nuevo, perecerán, extinguidas en mi cerebro o disueltas como un veneno en mi torrente sanguíneo! Sí, si es imposible escribir, moriré. Mejor quince años de prisión con una pluma en la mano». Pero Dostoievski se aferra desesperadamente a la línea de vida que le proporciona el servicio en el ejército y le dice a Mijaíl: «No te aflijas por mí. Que sepas que no estoy abatido, recuerda que no he perdido la esperanza. Dentro de cuatro años mi suerte será más fácil. Seré un soldado, y eso es diferente a ser un convicto»[62].

Lo que más teme Dostoievski es que su salud se quebrante por el esfuerzo físico de las pruebas que va a afrontar: «¿Resistirá mi cuerpo? No lo sé. Me voy con mala salud. Tengo escrófula. Pero tal vez resista». A pesar de estas preocupaciones, Dostoievski asegura a Mijaíl que nunca ha estado en mejor estado emocional: «Nunca antes había sentido brotar en mí tan abundantes y saludables reservas de vida espiritual como ahora»[63]. «Mi vida en la cárcel» —añade— ha destruido ya suficientemente en mí las exigencias carnales que no son en absoluto puras; antes no me privaba de nada. Ahora, las privaciones no significan nada para mí, y por eso no temo que ninguna clase de penuria material me destruya […]. Oh, concédeme salud solamente»[64].

«No recuerdo haber sido tan feliz como ese día», dijo Dostoievski a su segunda esposa muchos años después. «Caminé de un lado a otro de mi celda en el barracón de Alekseevski y canté todo el tiempo, canté a todo pulmón, tan feliz era porque se me devolviera la vida»[65] Tal felicidad abrumó a Dostoievski con el impacto de una revelación. «Pero sigo teniendo mi corazón y la misma carne y sangre», asegura a Mijaíl, «y estos también pueden vivir, sufrir, desear y recordar, y eso, al fin y al cabo, también es vida. *On voit le soleil*»[66]. Esta última frase («Se ve el sol») es un fragmento ligeramente modificado de *El último día de un condenado* de Hugo, cuyos detalles habían surgido en la memoria de Dostoievski mientras encaraba la muerte. La cita forma parte de las frenéticas reflexiones del «condenado a muerte» de Hugo mientras espera la ejecución en la guillotina y se dice desesperadamente a sí mismo que la vida en cualquier condición es preferible a la extinción. ¡Cuanto menos, *on voit le soleil*!

Al volver a contemplarlo, todo en su vida anterior se juzga, por así decirlo, desde el borde de la eternidad: «Cuando miro hacia atrás y pienso cuánto tiempo he desperdiciado en nada, cuánto tiempo se ha perdido en futilidades, en errores, en pereza, en incapacidad de vivir, qué poco he apreciado, cuántas veces he pecado contra mi corazón y mi alma; entonces mi corazón sangra. La vida es un regalo, la vida es felicidad, ¡cada minuto puede ser una

eternidad de felicidad! ¡Si la juventud supiera! ¡Ahora, al cambiar mi vida, renazco en una nueva forma, hermano! Juro que no perderé la esperanza y mantendré mi alma y mi corazón puros. Renaceré para bien. Esa es toda mi esperanza, todo mi consuelo»[67].

«La vida es vida en todas partes», asegura Dostoievski a Mijaíl, «la vida está en nosotros mismos, no en el exterior. Habrá seres humanos a mi alrededor [en Siberia], y ser un *hombre* entre los hombres y seguir siéndolo siempre, no perder el ánimo y no rendirse por mucha desgracia que ocurra: eso es la vida, esa es su tarea, he llegado a ser consciente de ello. Esta idea ha entrado en mi carne y en mi sangre»[68]. Tales palabras tratan de transmitir algo de la verdad cegadora que Dostoievski descifraba entonces por primera vez: la verdad de que la vida misma es el mayor de todos los bienes y bendiciones, y que el hombre tiene el poder de convertir cada momento en una «eternidad de felicidad». Dostoievski siempre se había negado a aceptar la desestimación cada vez más frecuente de la obligación moral individual, pero lo que había sido solo una preferencia teórica entraba ahora en «su carne y su sangre»; se había convertido en una «idea-sentimiento», tan profundamente entrelazada con sus emociones que ningún argumento sería capaz de sacudirla en el futuro.

Ningún pasaje de la carta de Dostoievski es más conmovedor que su descripción de los efectos moralmente purificadores de lo que él creía que serían sus últimos momentos en la tierra. «Si alguien se acuerda de mí como alguien desagradable», le dice Dostoievski a Mijaíl, «o si me he peleado con alguien, si he producido una impresión desagradable en alguien, pídele que lo olvide, si es que te los encuentras. No hay hiel ni rencor en mi alma; nada me gustaría más en este momento que amar y abrazar a alguien de entre quienes conocí. Esto es un consuelo, lo he experimentado hoy, al despedirme de mis seres queridos antes de la muerte»[69]. Si los valores de la expiación, el perdón y el amor estaban destinados a primar sobre todos los demás en el universo artístico de Dostoievski, fue seguramente porque se topó con todo ello como una verdad que respondía al predicamento más angustioso de su propia vida.

De hecho, es el penetrante sentido de Dostoievski de la terrible fragilidad y transitoriedad de la existencia humana lo que pronto le permitirá describir, con una poderosa urgencia que no tiene parangón en ningún otro escritor moderno, el incondicional y absoluto mandamiento cristiano del amor mutuo, que todo lo perdona y lo abraza. Porque la moral de Dostoievski se asemeja a lo que algunos teólogos, hablando de los primeros cristianos, han llamado una «ética interina», es decir, una ética cuyo extremismo inflexible surge de la inminencia del Día del Juicio Final: no hay tiempo para nada más que el último beso de la reconciliación porque, literalmente, no hay «tiempo». La fuerza (así como, para algunos, parte de la debilidad) de la obra de Dostoievski puede deberse, en última instancia, a la agudeza punzante con la que, ante todo, quiso comunicar el poder salvador de este núcleo escatológico de la fe cristiana[70].

El 24 de diciembre de 1849, dos días después de la espeluznante representación en la plaza Semenovsky, Mijaíl fue informado de que su hermano iniciaría esa misma noche su largo y azaroso viaje a Siberia. Mijaíl se apresuró a transmitir la información a Alexánder Miliukov, y ambos fueron a la fortaleza a despedirse. Cuando Dostoievski, acompañado por Durov, fue conducido a la sala donde le esperaban Mijaíl y Miliukov, este quedó impresionado por la inquebrantable convicción de Dostoievski sobre su capacidad de supervivencia. «Al contemplar la despedida de los hermanos Dostoievski», observa, «todo el mundo habría observado que el que más sufría era el que permanecía en libertad en Petersburgo, y no el que estaba a punto de viajar a la *kátorga* siberiana». Al hermano mayor se le llenaron los ojos de lágrimas, le temblaron los labios, pero Fiódor Mijáilovich mantuvo

la calma y lo consoló»[71].

«Detente, hermano», dijo Dostoievski en un momento dado, «me conoces, no voy a mi tumba, no me acompañas en mi entierro, y no hay bestias salvajes en la *kátorga*, sino gente, quizá mejor que yo, tal vez más digna que yo»[72]. Tales palabras son la única documentación que tenemos en lo que respecta a Dostoievski; pero otras pruebas arrojan luz sobre la cuestión de lo que él, al igual que los demás Petrashevski, esperaban encontrar entre la gente con la que compartirían su cautiverio. En los documentos que Petrashevski escribió para la Comisión de Investigación, encontramos la siguiente ensoñación, significativa y conmovedora:

> Tal vez el destino [...] me ponga al lado de un malhechor empedernido, que carga con diez asesinatos en su alma. Descansando en una estación de paso y cenando un trozo de pan duro […] empezamos a hablar, le digo cómo y por qué razón sufrí esta desgracia […]. Le hablo de […] Fourier, sobre el falansterio, sobre por qué las cosas son de esa manera allí, etcétera […]. Le explico por qué la gente se vuelve malvada y él, suspirando profundamente, me cuenta vida […]. De su historia deduzco que las circunstancias aplastaron mucho de lo que era bueno en él, un alma fuerte que cayó bajo el peso de la mala fortuna [...]. Tal vez, al final de la historia, dirá: "Sí, si las cosas fueran así, si la gente viviera así, yo no sería un malhechor" […] y yo, si el peso de mis grilletes me lo permite, le tenderé la mano, y le diré: "Seamos hermanos". Partiré mi trozo de pan y se lo daré diciendo: "No estoy acostumbrado a comer mucho, tú lo necesitas más, tómalo y come". Con esto, una lágrima aparece en su mejilla rugosa y […] ante mí aparece […] no un malhechor, sino mi igual en la desgracia, que quizá también fue al principio un incomprendido. El acto de humanizar se habrá completado, y el malhechor ya no existirá»[73].

Tales «sueños filantrópicos y utópicos de Petrashevski», como ha señalado un crítico ruso soviético, «expresaban el estado de ánimo y las convicciones generales del círculo». Y también Dostoievski, a pesar de sus dudas y presentimientos instintivos, debió de imaginar algo parecido[74]. Tanto más cuanto que los primeros escritos de Dostoievski habían propiciado el auge del «Naturalismo sentimental», cuyas creaciones destacaban el valor humano oculto en la vida de los elementos más oprimidos de la sociedad.

La despedida de Dostoievski puede tomarse, pues, como una expresión más lacónica de las mismas fantasías rosadas articuladas por Petrashevski, una reafirmación del aspecto filantrópico de su convicción moral-social de la época. Sin embargo, en el caso de Dostoievski, la sugerencia de que los convictos podrían incluso ser más «dignos» que él mismo era una especie de premonición inconsciente. Porque lo que en 1849 solo se planteaba como una posibilidad consoladora, y que seguramente no era aceptada del todo ni por Dostoievski ni por aquellos a los que intentaba tranquilizar, se convertiría un día en la base de una visión del pueblo ruso que no dudaría en proclamar al mundo entero.

[1] Citado en P. S. Schegolev, ed., *Petrashevski*, 3 vols., Moscú-Leningrado, 1926-1928, 1, p. 127.
[2] *Ibid*.
[3] *DVS*, 1, p. 193.
[4] *Ibid*.
[5] I. Pawlowski, *Russisch-Deutsches Wörterbuch*, 2 vols., Leipzig, 1974, 2, p. 1766.
[6] A. M. Dostoievski, *Vospominaniya*, Leningrado, 1930, pp. 192-193.
[7] *Ibid*., p. 196
[8] *Ibid*.
[9] M. N. Gernet, *Istoriya tsarskoi tyurmy*, 5 vols., Moscú, 1961, 2, p. 220.
[10] A. M. Dostoievski, *Vospominaniya*, p. 197.
[11] Schlegolev, *Petrashevski*, 1, p. 149.
[12] A. M. Dostoievski, *Vospominaniya*, p. 197.
[13] Schlegolev, *Petrashevski*, 1, p. 149.
[14] N. F. Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, Moscú, 1971, p. 244.
[15] *DVS*, 1, p. 191.
[16] Schlegolev, *Petrashevski*, 1, pp. 150-151.
[17] *Biografiya*, pp. 106-107.
[18] *DVS*, 2, p. 199.
[19] *Pis'ma*, 4, pp. 258-259; 20 de junio de 1849.
[20] *Ibid*., 1, p. 124; 18 de julio de 1849.
[21] *Ibid*., p. 126; 27 de agosto de 1849.
[22] *Ibid*., p. 127; 14 de septiembre de 1849.
[23] P. V. Annenkov, *Decade*, p. 243.
[24] *Pis'ma*, 1, p. 124; 18 de julio de 1849.
[25] *Ibid*., p. 126; 27 de agosto de 1849.
[26] *Ibid*., p. 178; 24 de marzo de 1856.
[27] Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 98.
[28] *Ibid*., p. 100.
[29] *Ibid*., p. 101.
[30] *Ibid*., p. 100.
[31] *Ibid*., p. 101.
[32] *Ibid*.
[33] *Ibid*.
[34] *Ibid*. Annenkov escribe sobre la década de 1840: «La literatura y nuestras mentes cultivadas habían renunciado hace tiempo a la noción del pueblo como una entidad humana ordenada a vivir sin derechos de ciudadano y a servir únicamente a los intereses de otros, pero no habían renunciado a la noción del pueblo como una masa bruta sin ideas cabales». Annenkov, *Decade*, p. 134.
[35] Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 105.
[36] *Ibid*., pp. 105-106.
[37] *Ibid*., p. 106.
[38] *Ibid*., p. 109.
[39] *Ibid*., pp. 111-112.
[40] *Ibid*., p. 86.
[41] Schlegolev, *Petrashevs*ki, 3, p. 164.
[42] Belchikov, *Dostoievski v protsesse Petrashevtsev*, p. 176.
[43] *PSS*, 11, pp. 189-190.
[44] V. I. Semevski, "Sledstvie i sud po delu Petrashevtsev", *Russkie Zapiski*, 9-11 (1916), 11, p. 31.
[45] Miller, *Biografiya*, p. 115.
[46] *DVS*, 1, p. 223.
[47] *Biografiya*, p. 117.
[48] *DVS*, 1, p. 226.
[49] *Ibid*., pp. 226-227.
[50] *Ibid*.
[51] *Ibid*.
[52] *Ibid*., p. 229.
[53] Miller, *Biografiya*, p. 118.
[54] *DVS*, 1, p. 229.
[55] *DW*, p. 152.
[56] F. N. Lvov, "Zapiska o dele Petrashevtsev", *LN* 63, Moscú, 1956, p. 188.
[57] *Biografiya*, p. 119.

[58] Lvov, "Zapiska", p. 188.
[59] *DVS*, 1, p. 230.
[60] *Ibid*., p. 231.
[61] *Pis'ma*, 1, p. 128; 22 de diciembre de 1849.
[62] *Ibid*., p. 130.
[63] *Ibid*., p. 129.
[64] *Ibid*., p. 131.
[65] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, trad. y ed. Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 22.
[66] *Pis'ma*, 1, p. 129; 22 de diciembre de 1849.
[67] *Ibid*., pp. 130-131.
[68] *Ibid*., p. 129.
[69] *Ibid*., p. 130.
[70] La importancia escatológica del presumiblemente breve «paréntesis» entre la Primera y la Segunda Venida para la interpretación de la ética de Jesús fue puesta de manifiesto por Albert Schweitzer en *La búsqueda del Jesús histórico*. Para una aguda discusión sobre su tesis, véase Reinhold Niebuhr, *The Nature and Destiny of Man,* 2 vols., Nueva York, 1955, 2, pp. 47-52.
[71] *DVS*, 1, p. 191.
[72] *Ibid*., p. 192.
[73] V. R. Leikina, E. A. Korolchuk y V. A. Desnitski, eds., *Delo Petrashevtsev,* 3 vols., Moscú-Leningrado, 1937-1951, 1, pp. 84-85.
[74] V. A. Tunimanov, *Tvorchestvo Dostoevskogo, 1854-1862*, Leningrado, 1980, pp. 149-150.

15.
KÁTORGA

EN LOS CUATRO AÑOS QUE PASÓ en el campo de prisioneros, Dostoievski no recibió ni una sola palabra de su familia, y la pérdida total de contacto le inspiró a componer una larga carta a Mijaíl el 22 de febrero de 1854, apenas una semana después de ser liberado. Retomando el hilo de su vida en el momento de partir hacia Siberia, comienza relatando las impresiones recogidas en el viaje de dieciocho días y los principales incidentes que marcaron su llegada a la primera estación de paso, Tobolsk. «El momento de cruzar los Urales fue triste», recuerda Dostoievski. «Los caballos y los trineos se hundían e iban a la deriva. Había una tormenta de nieve. Bajamos de los trineos —era de noche— y nos quedamos esperando mientras los sacaban de allí. La nieve y la tormenta nos rodeaban; era la frontera de Europa; delante estaba Siberia y nuestro destino desconocido, mientras que todo el pasado quedaba atrás; era tan deprimente que me emocioné hasta las lágrimas»[1].

El 9 de enero, el grupo llegó a Tobolsk, que en su día fue la capital de Siberia Occidental, y en aquella época era el principal centro de distribución en el que se clasificaban los prisioneros que llegaban de la Rusia europea y se los enviaba a sus destinos finales. La prisión estaba situada en el interior de un complejo fortificado, y cuando el grupo de Dostoievski subió por la carretera hasta ella, una de las primeras vistas que tuvo ante sus ojos fue el exiliado más antiguo y notorio de la ciudad, la famosa campana de Uglich, situada justo al lado de la carretera por la que avanzaban. Su historia era conocida por todos: al descubrirse la muerte del príncipe heredero Dimitri, sospechoso de haber sido asesinado por su tutor, Boris Godunov, la campana había sonado para convocar a los habitantes de Uglich a vengar la muerte del muchacho. El nuevo zar, Boris, ordenó más tarde que la ofensiva campana fuese azotada y mutilada públicamente, y fue exiliada a Siberia a perpetuidad con la orden de que no volviera a sonar. Sin embargo, los habitantes de Tobolsk ya tenían la campana de Uglich en un pequeño campanario, y su profunda sonoridad les llamaba a la oración. Allí se encontraba a lo largo del camino, a modo de sempiterno recordatorio para los exiliados posteriores de la autoridad despótica, caprichosa y omnímoda de los zares rusos, así como de la inutilidad final de muchos de sus más severos *ukazy*.

La recepción de Dostoievski en Tobolsk ilustra parte de la moraleja que acompaña a la

subversiva supervivencia de la campana de Uglich. «Solo diré», escribe Dostoievski a Mijaíl, «que la simpatía y la viva preocupación que encontramos nos bendijo con una felicidad casi completa. Los exiliados de antaño (es decir, no ellos mismos, sino sus esposas) nos cuidaban como si fuéramos de su propia sangre. ¡Qué gente tan maravillosa, forjada por veinticinco años de dolor y sacrificio! Solo pudimos vislumbrarlas, ya que estábamos estrictamente confinados. Pero nos enviaban comida y ropa, nos consolaban y nos infundían valor»[2].

Jastrzembski también dejó una descripción de su llegada a Tobolsk y de la primera vez que vio a los presos, con marcas en las mejillas y la frente. «Nos llevaron a una habitación. Una habitación estrecha, oscura, fría y sucia […]. Aquí había camas de tablas, y sobre ellos tres sacos rellenos de paja en lugar de colchones y tres almohadas del mismo tipo. La oscuridad era total. Al otro lado de la puerta, en el umbral, se oía la pesada pisada del centinela, que caminaba de un lado a otro sobre la tierra helada a cuarenta grados bajo cero». Su habitación estaba separada solo por un tabique de otra en la que había otros presos en espera de juicio; podía oír «las exclamaciones de la gente que jugaba a las cartas y a otros juegos, ¡y qué insultos, qué maldiciones!»[3].

Los tres viajeros se encontraban en un estado lamentable tras sus semanas de viaje. «Durov tenía los dedos de las manos y de los pies congelados», recuerda Jastrzembski, «y sus pies estaban muy dañados por los grilletes. Además, a Dostoievski le habían aparecido llagas escrofulosas en la cara y en la boca cuando aún estaba en Ravelin Alekseevsky»[4]. Totalmente abatido por la perspectiva de que se avecinaba un sufrimiento aún mayor, Jastrzembski decidió suicidarse, una decisión, según él, para la que su reclusión solitaria en Ravelin le había preparado excelentemente. Resultó que uno de los oficiales de gendarmería de Tobolsk era un viejo conocido; les proporcionó a él y a sus amigos una vela, cerillas y un té caliente, «que nos pareció más dulce que el néctar. De repente aparecieron unos excelentes puros que eran de Dostoievski […]. Pasamos buena parte del resto de la noche en una conversación amistosa. La voz simpática y suave de Dostoievski, su ternura y delicadeza de sentimientos, incluso algunas de sus caprichosas y humorosas ocurrencias, bastante propias de una mujer, tuvieron un efecto tranquilizador en mí. Renuncié a cualquier decisión extrema. Dostoievski, Durov y yo fuimos separados en la prisión de Tobolsk, lloramos, nos abrazamos y no volvimos a vernos»[5].

Si Dostoievski contribuyó a dar consuelo a Jastrzembski, la misma función desempeñaron para él las esposas de «los exiliados de antaño», que tanto contribuyeron a aliviar la suerte de los presos políticos, ya fueran rusos o polacos, durante los últimos años del régimen de Nicolás I. Ciento veinte decembristas, todos de buenas (y algunos de las mejores) familias, habían sido enviados al exilio en 1825. Todos habían cumplido hacía tiempo sus condenas a trabajos forzados. No se les permitía residir en la Rusia europea, de ahí que permaneciesen en Siberia y pasasen a formar parte de la reducida sociedad culta y educada compuesta por los rangos superiores del ejército y la burocracia.

Muchos de ellos tenían relaciones en la corte, algunos se habían hecho ricos por su parte, y todos eran tratados con marcada consideración por los funcionarios procedentes de Petersburgo. Los recién llegados estaban muy contentos de mezclarse con gente de su misma clase y procedencia en este territorio fronterizo todavía salvaje, que por lo demás solo estaba poblado por rufianes toscos y emprendedores que querían hacer fortuna y por una mezcla de nómadas asiáticos que aún vivían su antigua existencia tribal. Los decembristas pudieron ejercer a través de sus conexiones una influencia considerable a pesar de su sospechosa condición de exrebeldes, y sus esposas e hijos se mantuvieron incesantemente activos en la caritativa tarea de atender a los convictos.

El último día que Dostoievski y Durov pasaron en Tobolsk, tres esposas de los decembrinas se encargaron de visitarlos en el cuartel de uno de los oficiales. Fue un momento que recordaría toda su vida, y al que vuelve a referirse años después, en el mismo tono agradecido y reverencial, en su *Diario de un escritor* (1873): «Vimos a estas sublimes sufridoras que habían seguido voluntariamente a sus maridos a Siberia. Renunciaron a todo, a la posición, a la riqueza, a los lazos familiares, lo sacrificaron todo por el más alto deber moral, un deber que nadie podía imponerles excepto ellas mismas. Completamente inocentes, durante veinticinco años soportaron todo aquello a lo que sus maridos habían sido condenados. La reunión duró una hora. Nos bendijeron al entrar en una nueva vida, nos hicieron la señal de la cruz y nos dieron un Nuevo Testamento, el único libro permitido en la cárcel. Estuvo bajo mi almohada durante los cuatro años que duró la servidumbre penal. Lo leía a veces y se lo leía a otros. Con él, enseñé a leer a un preso»[6]. Cada ejemplar del libro sagrado contenía, en su encuadernación, diez rublos en billetes de banco.

Las tres mujeres que entraron a hablar con Dostoievski fueron Muravyeva, Annenkova y Fonvizina. La única rusa nativa de las tres, y la más importante de todas para Dostoievski, era Natalia Fonvizina, una notable mujer de considerable cultura intelectual y profunda fe religiosa. La señora Fonvizina estaba emparentada con el conde Gorchakov, gobernador general de Siberia, y prometió hablar con él en nombre de Dostoievski. Se enviaron cartas a las tres hijas del conde Gorchakov, que entonces visitaban a su padre, para que intercedieran por los del Círculo Petrashevski. Fue también durante esta reunión de una hora cuando Dostoievski oyó hablar por primera vez del terrible mayor Krivtsov, comandante del campo de prisioneros de Omsk; se le advirtió que se pusiera en guardia contra él.

La mañana de la partida de Dostoievski y Durov hacia Omsk, Natalia Fonvizina y otra esposa decembrista, María Frantseva, salieron a recibirlos en el camino. «Habiendo salido en un trineo muy temprano —escribe esta última en sus memorias—, nos bajamos de nuestro vehículo y nos adelantamos a propósito por el camino durante una versta, porque no queríamos que el cochero fuera testigo de nuestras despedidas; sobre todo porque yo tenía que entregar en secreto al gendarme una carta para mi íntimo amigo, el teniente coronel Zhdan-Pushkin, en la que le pedía que cuidase de Dostoievski y Durov […]. Al final, oímos el distante tañido de las campanas. Rápidamente, una troika apareció procedente de los límites del bosque [y] Dostoievski y Durov saltaron de su trineo siberiano. El primero era un joven delgado, no muy alto y no muy guapo […]. Iban vestidos con ropa de presidiario, medias capas y sombreros de piel con orejeras; los pesados grilletes hacían un sonoro ruido a la altura de sus pies […]. Solo tuvimos tiempo de decirles que no se desanimaran, y que habría gente amable que se ocuparía de ellos incluso en el lugar al que iban. Le di la carta que tenía preparada para Pushkin al gendarme, que se la entregó diligentemente en Omsk»[7].

Desgraciadamente, el gendarme llevaba también otra carta, que entregó con el mismo celo: una carta secreta del comandante de Tobolsk al de Omsk. Contenía instrucciones, de puño y letra del propio zar, de que los dos deportados debían ser tratados como «prisioneros en el pleno sentido de la palabra; de acuerdo con su sentencia, la mejora de su condición futura debía depender de su conducta, de la clemencia del monarca, y de ninguna manera de la indulgencia de quienes tenían autoridad inmediata sobre ellos; debía nombrarse un funcionario de confianza para mantener una vigilancia estricta e incesante»[8]. En estos lejanos puestos de avanzada del Imperio ruso, tales instrucciones eran más propensas a ser honradas en el incumplimiento que en la observancia, y no hay evidencia de que finalmente se nombrase a ningún burócrata de menor rango. De todos modos, tales órdenes hacían más difícil acudir en ayuda de los prisioneros políticos; existía siempre la posibilidad de que algún

subalterno encelado, ansioso de ganarse un ascenso, denunciase cualquier favoritismo a la sede del gobernador general.

La carta de Dostoievski a Mijaíl contiene una descarnada descripción de sus años en prisión:

> Ya me había familiarizado con los presidiarios en Tobolsk, y al instalarme en Omsk me dispuse a vivir con ellos durante cuatro años. Era gente tosca, malhumorada y maleducada. Su odio hacia la nobleza no tenía límites, y por eso nos recibían a nosotros, los caballeros, con hostilidad, alegrándose maliciosamente de nuestras tribulaciones. Nos habrían comido vivos de haber tenido la oportunidad. Juzgad, además, de cuánta protección disfrutamos, al tener que vivir, comer y beber y dormir con estos hombres durante varios años, sin tener siquiera la posibilidad de quejarnos de las innumerables afrentas que se nos hicieron, virtualmente de todos los tipos. "Sois nobles, los picos de hierro que solían picotearnos hasta la muerte. Antes, el amo atormentaba al pueblo, pero ahora es más bajo que el más bajo, se ha convertido en uno de nosotros": ese es el tema sobre el que hicieron variaciones durante cuatro años. Ciento cincuenta enemigos no se cansaban de perseguirnos; era un placer para ellos, una diversión, algo con lo que entretenerse, y si algo nos salvaba era la indiferencia, la superioridad moral (que no podían dejar de reconocer y respetar) y la resistencia inquebrantable a su voluntad. Siempre reconocieron que éramos superiores a ellos. No entendían nuestro crimen. Nosotros mismos guardábamos silencio sobre el tema, por lo que no podíamos entendernos, y teníamos que soportar toda la persecución y el revanchismo hacia la clase noble por el que ellos vivían y respiraban.
>
> Las cosas pintaban muy mal para nosotros. Una prisión militar es mucho peor que una civil. Pasé los cuatro años en la prisión tras los muros y nunca salí excepto para trabajar. El trabajo que nos asignaban era pesado (no siempre, por supuesto), y a veces lo afrontaba completamente agotado por el mal tiempo, la humedad y la lluvia y el aguanieve, y por el insoportable frío del invierno. Una vez pasé cuatro horas realizando un trabajo urgente, cuando el mercurio se congelaba y había quizás unos 40 grados bajo cero. Se me congelaban los pies.
>
> Vivíamos unos encima de otros, todos juntos en un barracón. Imagínate una vieja y ruinosa construcción de madera, que se suponía había sido derribada hace mucho tiempo, y que ya no estaba en condiciones de ser utilizada. En verano, una intolerable estrechez; en invierno, un frío insoportable. Todos los suelos estaban podridos. La suciedad en los suelos alcanzaba un grosor de un centímetro; podía uno resbalar y caerse. Las pequeñas ventanas estaban tan cubiertas de escarcha que era casi imposible leer a cualquier hora del día. Una pulgada de hielo en los cristales. Goteras en el techo, corrientes de aire por todas partes. Parecíamos arenques metidos en un barril. La estufa aceptaba seis troncos a la vez, pero no había calor (el hielo de la habitación apenas se descongelaba), solo una cantidad de humo insoportable; y esto, durante todo el invierno. Allí, en el barracón, los convictos lavaban su ropa y todo el espacio estaba salpicado de agua. No había espacio para darse la vuelta. Desde el atardecer hasta el amanecer era imposible no comportarse como un cerdo, pues al fin y al cabo «somos seres humanos vivos».
>
> Dormíamos sobre tablas desnudas y solo se nos permitía una almohada. Nos cubríamos con nuestros abrigos de piel de oveja y teníamos los pies al aire durante toda la noche. Temblábamos la noche entera. Pulgas, piojos y escarabajos negros a paletadas. En invierno llevábamos abrigos cortos de piel de oveja, a menudo de la calidad más miserable, que apenas daban calor, y en los pies medias botas; intentar caminar con ellas en el frío glacial era una odisea.
>
> La comida que nos daban era pan y sopa de col con un cuarto de libra de carne de vaca; pero la carne estaba picada y nunca fui consciente de que estuviera. En los días festivos, gachas finas casi sin grasa. En los días de ayuno, col hervida y casi nada más. Yo sufría insoportablemente de indigestión y estuve enfermo varias veces. Podéis juzgar si hubiéramos podido vivir sin dinero, y si no lo hubiera tenido sin duda habría muerto; y nadie, ningún convicto, fuera quien fuese, hubiera podido soportar una vida así sin él.
>
> Pero todo el mundo trabajaba en algo, lo vendía, y así se sacaba uno o dos kopeks. Yo bebía

té y a veces compraba un trozo de carne para comer, y esto era mi salvación. Era imposible no fumar también tabaco, pues uno podía ahogarse en aquel ambiente. Todo esto se hacía a escondidas. A menudo estoy enfermo en el hospital. Los nervios alterados me han provocado epilepsia, pero los ataques ocurren solo en raras ocasiones.

Además, tengo reumatismo en las piernas. Aparte de esto, me siento bastante bien. Añádase a todas estas comodidades la imposibilidad casi total de poseer un libro (y si se consigue uno, se lee a escondidas), la eterna hostilidad y las peleas en torno a uno, las riñas, los gritos, el alboroto, el estruendo, siempre escoltado, nunca a solas, y todo esto durante cuatro años sin cambios; realmente, se puede perdonar que se diga que las cosas estaban mal. Además de todo esto, la eterna amenaza de castigo que pende sobre uno, los grilletes, la asfixia total del alma, ahí tienen una imagen de mi existencia[9].

A continuación, Dostoievski da una versión muy modificada de los convictos, que al principio le parecían criaturas odiosas, casi de otra especie.

Los hombres, sin embargo, son hombres en todas partes. En cuatro años de prisión llegué por fin a distinguir a los hombres entre los criminales. Créeme, hay caracteres profundos, fuertes y hermosos entre ellos, y qué alegría fue descubrir el oro bajo la superficie tosca y dura. Y no uno, ni dos, sino varios. Es imposible no respetar a algunos de ellos, y algunos son objetivamente espléndidos. Enseñé a un joven circasiano (enviado a trabajos forzados por robo en la carretera) a leer y escribir en ruso. ¡Qué gratificante fue! Otro convicto lloró al separarse de mí. Yo le daba dinero, pero ¿era mucho? Su gratitud, en cambio, era ilimitada. Y mientras tanto mi propio carácter empeoraba; era caprichoso e impaciente con ellos. Ellos respetaron la condición de mi alma y lo soportaron todo sin rechistar. Y por cierto: ¡Qué cantidad de tipos y caracteres he sacado del campo de prisioneros! [...] ¡Suficiente para volúmenes enteros! Qué gente tan maravillosa[10].

La carta de Dostoievski evoca las condiciones físicas de su encarcelamiento con más honestidad de la que le permitiría la censura más tarde en *Memorias de la casa muerta*, el libro que surgió directamente de sus días en el campo de prisioneros. Y la aparente contradicción entre los dos puntos de vista de sus compañeros de prisión ilustra el proceso de descubrimiento que tuvo lugar entre el comienzo de su encarcelamiento y el final, momento en el que consiguió penetrar bajo la impactante y aborrecible superficie hasta comprender las profundidades psicológicas y morales. De hecho, la transición de una a otra visión ya proporciona el plan de base que utilizará más tarde para estructurar sus memorias de la prisión.

Al llegar a Omsk, Dostoievski vio por primera vez al temible comandante Krivtsov. «Comenzó por insultarnos a los dos», dice en su carta, «a Durov y a mí, como tontos por nuestros crímenes, y prometió un castigo corporal a la primera ofensa»[11]. Este incidente se relata más tarde en *Memorias de la casa muerta*: «Su rostro rencoroso, morado y lleno de granos causaba una impresión muy deprimente: era como si una araña maliciosa hubiera salido a abalanzarse sobre alguna pobre mosca que hubiera caído en su tela». Después de ordenar que se afeitaran las cabezas de los prisioneros recién llegados y de confiscar todas sus propiedades y prendas personales (excepto, por alguna razón, la ropa interior blanca), concluyó con esta amenaza: «¡Cuidado con comportarse inadecuadamente! ¡Que no oiga hablar de vosotros! O […] tendréis que soportar castigos corporales. Por la menor falta, ¡el látigo!».

Se ha especulado incesantemente sobre si Dostoievski fue alguna vez azotado como convicto. El propio Dostoievski dice de Krivtsov: «Dios me salvó de él»[12]. Según un incidente relatado en las memorias de P. K. Martyanov, una de las pocas fuentes fiables de

información sobre los años de prisión de Dostoievski, Krivtsov sí emitió una orden para que Dostoievski fuera castigado con los latigazos. En una de sus improvisadas inspecciones de la prisión (los convictos le apodaban «ocho ojos», porque parecía ver y saber todo lo que ocurría), Krivtsov descubrió a Dostoievski tumbado en un jergón en los barracones en un momento en que debería haber estado trabajando. Dostoievski había sido excusado por enfermedad y se le había concedido un día de descanso; así se lo explicó a Krivtsov el oficial no comisionado de guardia, que formaba parte de un grupo de ex cadetes de la marina, todos de buena familia, que habían sido degradados por pequeños actos de insubordinación y exiliados a Siberia como castigo. Pero el furioso Krivstov, lívido de ira, gritó que se estaba protegiendo a Dostoievski y ordenó que fuera azotado inmediatamente[13]. Se estaban haciendo los preparativos para cumplir la orden cuando el comandante de la fortaleza, el general de Grave, llegó apresuradamente. Había sido avisado por un mensajero del ex cadete de la marina, quien, al igual que sus compañeros, era indulgente con los convictos en general y con los prisioneros políticos en particular. El general no solo anuló la orden de Krivtsov en el acto, sino que le reprendió públicamente por haber intentado castigar ilegalmente a un preso enfermo.

Toda la secuencia de acontecimientos, que comenzó con el simulacro de ejecución de Dostoievski, seguida de la exposición a las condiciones del campo de prisioneros y el terror constante de estar a merced de los ataques de ira de Krivtsov, contribuyó sin duda a la aparición de la epilepsia de Dostoievski. Por lo que se ha podido determinar, el primer ataque genuino, se produjo en algún momento de 1850, y fue caracterizado siete años más tarde en un informe médico como un cúmulo de gritos, pérdida de conocimiento, movimientos convulsivos de la cara y de los miembros, espuma en la boca, respiración estridente y pulso débil, rápido e irregular. El mismo informe afirma que en 1853 se repitió un ataque similar; desde entonces, los ataques convulsivos habían continuado a una media de uno por mes. La carta de Dostoievski a Mijaíl es el único documento de primera mano del que se dispone, y en ella habla de su epilepsia como de una fase totalmente *nueva* de su antigua dolencia («trastorno de los nervios»), el empeoramiento de una enfermedad cuyos síntomas iniciales pudieron aparecer en Petersburgo, pero que solo se convirtieron en epilepsia en Siberia. Dostoievski siempre alude a sus ataques siberianos como una afección de la que no había tenido experiencia previa.

No cabe duda de que el mayor Krivtsov disfrutaba torturando a los reclusos simplemente para desvirtuar su autoridad. Como relata Dostoievski y confirma su compañero de prisión polaco, Szymon Tokarzewski, a menudo irrumpía en los barracones por la noche y despertaba a los convictos, agotados tras un día de duro trabajo, porque estaban tumbados sobre su lado derecho o su espalda y decretaba que la única posición permitida para dormir era el lado izquierdo. «A quien dormía sobre el lado derecho lo azotaban», escribe Tokarzewski. «[Krivtsov] justificaba este castigo diciendo que Cristo siempre dormía sobre su lado izquierdo, por lo que todos debían seguir su ejemplo»[14]. Su salvaje cólera por considerar que Dostoievski fingía estar enfermo se veía reforzada por su creencia en que Dostoievski estaba siendo «protegido». Konstantin Ivanov, yerno de la señora Annenkova y ayudante del general del Cuerpo de Ingenieros, dispuso que a Dostoievski, en la medida de lo posible, se le asignaran solo los trabajos más ligeros: pintar, girar la rueda de un torno, machacar alabastro, palear nieve.

Sin embargo, Dostoievski consideraba que era necesario imponer el trabajo al aire libre para combatir los efectos nocivos de la atmósfera pestilente de los barracones, y con el tiempo buscó esa clase de tareas. «Estar constantemente al aire libre, trabajar todos los días

hasta el cansancio, aprender a cargar pesos pesados […] haré lo necesario para salvarme», escribe en *Memorias de la casa muerta*. «Pensaba: me haré fuerte, saldré de la cárcel sano, vigoroso, robusto y no viejo. No me equivoqué; el trabajo y el ejercicio me vinieron muy bien». Serguéi Durov, en cambio, evitaba aparentemente el trabajo manual; y aunque apenas era mayor que Dostoievski, salió cuatro años después convertido en un anciano enfermo y destrozado que apenas podía mantenerse en pie.

De todos modos, la salud de Dostoievski probablemente se habría resentido más si no fuera por la amabilidad del jefe del hospital de la fortaleza, el doctor Troitski, hacia los prisioneros políticos. La primera estancia de Dostoievski en el hospital puede haber sido causada por su ataque epiléptico, o porque se desplomó de agotamiento mientras limpiaba la nieve, pero volvió allí con frecuencia, incluso cuando no padecía ninguna dolencia específica. El Dr. Troitski le comunicaba a través de los ex cadetes de la marina que había espacio disponible. Dostoievski se presentaba entonces para que lo inscribieran en los libros como «convaleciente», y se tomaba un respiro del incesante ruido y la agitación de los cuarteles. El hospital le proporcionaba una relativa tranquilidad, el lujo de una cama y una nutritiva comida, té y vino suministrados por las raciones del hospital o por la propia cocina del médico. Krivtsov estaba ciertamente al corriente de los favores de Troitski a los «políticos», pero como el hospital era una instalación del ejército, no parte de la prisión, poco podía hacer. Y aunque tanto el general de ingenieros como el general de Grave eran muy conscientes de que el médico estaba jugando a las mil maravillas con la aplicación de la sentencia Petrashevski, prefirieron cerrar los ojos ante tales infracciones, con una advertencia al médico para que tuviera cuidado.

Esta advertencia no era en absoluto superflua; uno de los médicos del hospital denunció finalmente el favoritismo de su superior hacia los presos políticos en una carta dirigida a Petersburgo. Se ordenó una investigación y se envió un funcionario de Tobolsk para llevarla a cabo. Pero como no tuvo ninguna cooperación por parte de las autoridades locales, el informante no pudo presentar ningún testigo que corroborara las acusaciones que había hecho. Desesperado, el investigador decidió registrar las habitaciones de los presos. Como para ello era necesario el permiso del comisario, el general de Grave tuvo tiempo de comunicárselo en secreto a los presos, que se apresuraron a retirar todo lo ilegal y prohibido y dejaron amablemente algunos objetos para que el investigador tuviese algo a lo que aferrarse. Encontró un bote de pomada, un frasco de agua de colonia, unas medias de mujer y algunos juguetes para niños. El premio, sin embargo, consistía en unas cuantas hojas de papel de escribir, sobre las que se abalanzó con la esperanza de haber desenterrado por fin alguna prueba incriminatoria de composición literaria prohibida. Las hojas contenían, de hecho, una obra literaria, pero no del tipo que él había previsto. Resultó ser una plegaria dirigida al Todopoderoso en la que se pedía la intercesión divina para exorcizar la presencia de Satanás, que, al parecer, había regresado a la tierra desde el mundo inferior en forma de Mayor Krivtsov. Es seguro que Dostoievski supo valerse de su talento literario para bordar esta pieza de humor carcelario.

De hecho, Dostoievski guardaba en el hospital un cuaderno en el que anotaba frases y expresiones típicas del lenguaje campesino, salado y pintoresco, tan propio de los convictos. Estas preciosas páginas las confió al cuidado del asistente médico, A. I. Ivanov; Dostoievski conservó las hojas garabateadas, cosidas a mano en un pequeño cuaderno, hasta el día de su muerte. Además de anotar frases y proverbios, también conservó los textos de las canciones. Dostoievski utilizó ampliamente todo este material en el libro que surgió directamente de sus días en el campo de prisioneros, así como en muchas de sus novelas, donde las locuciones

anotadas por primera vez en Siberia se incorporan para animar el texto.

La existencia de los *Cuadernos de Siberia* revela la sombría determinación de Dostoievski de reanudar algún día su carrera literaria. «No encuentro la expresión para decirte —escribió a su amigo Apolón Maikov tras su liberación del campo de prisioneros— la tortura que sufrí por no poder escribir»[15]. En el único encuentro de estos años en el que pudo hablar libremente con alguien de la metrópoli, lo que más le interesó fue la escena literaria de la que había sido arrancado a la fuerza. Esta conversación tuvo lugar en el invierno de 1853 con Evgeni Yakushkin, hijo de una familia decembrista exiliada que, tras completar sus estudios en Rusia, había regresado en misión a Siberia como topógrafo.

De paso por Omsk, Yakushkin pidió a un oficial amigo que le organizase un encuentro con Dostoievski. «Recuerdo», escribe Yakushkin muchos años después, «que el aspecto de Dostoievski me causó una impresión terriblemente dolorosa cuando entró en la habitación con sus ropas de presidiario y cargado de grilletes, su rostro enfermizo con las huellas de una grave enfermedad». Las relaciones se establecieron rápidamente tras los primeros saludos, y ambos hablaron con entusiasmo «de lo que ocurría en Rusia, de la literatura rusa actual. Me preguntó por algunos de los nuevos escritores que acababan de aparecer y me habló de su difícil situación en un batallón de convictos»[16]. Al presionar a Dostoievski con una pequeña suma de dinero, Yakushkin también accedió de buen grado a llevarle a Mijaíl una carta escrita en el acto, y se alegró cuando Dostoievski le dijo que el encuentro le había devuelto la vida. Esta manifestación de interés y simpatía tranquilizó al antiguo escritor al saber que aún se le recordaba y que no había desaparecido en la estepa sin dejar rastro, como la heroína de su *Pobres gentes*.

Los dos últimos años de Dostoievski en el campo de prisioneros fueron bastante dolorosos, pero menos duros que los anteriores. El comandante Krivtsov fue arrestado, juzgado por conducta impropia y obligado a renunciar al servicio al gobierno; con él se fue el reino del terror que había establecido. Dostoievski tuvo la satisfacción de ver al ex mayor en la ciudad, «un civil que llevaba un abrigo raído y una gorra con una escarapela». Una vez que Krivtsov se fue, «todos parecían respirar más libremente y tener más confianza». También el gobernador general Gorchakov, cuya señora (la esposa de un general del ejército bien recompensado) cobraba descaradamente los sobornos a manos llenas, cayó en desgracia y fue sustituido. «Hacia el final disfruté de más privilegios que en los primeros años de mi vida en la cárcel», señala en *Memorias de la casa muerta*. «Descubrí entre los oficiales que servían en la ciudad a algunos conocidos e incluso a antiguos compañeros de escuela [...] gracias a sus buenos oficios pude obtener suministros de dinero aún mayores, e incluso disponer de libros». A excepción de dos títulos —las versiones rusas de *Los papeles de Pickwick* y *David Copperfield—,* desconocemos los libros a los que finalmente tuvo acceso Dostoievski. Años más tarde vería al señor Pickwick como uno de los precursores de su príncipe Mishkin, «un hombre perfectamente bueno», la encarnación de un ideal moral cristiano del que se mofaba el mundo. Lo más importante es que Dostoievski había establecido por fin relaciones amistosas con algunos de los campesinos convictos, lo que le proporcionó un bienvenido alivio a su opresiva sensación de vivir en un mundo anegado de enemistad y odio.

Fue liberado de la prisión en febrero de 1854, para servir como soldado raso en el ejército ruso por un periodo indeterminado. Sin embargo, el presentimiento de las dificultades que le aguardaban no pudo reprimir la inmensa alegría de su tan esperada liberación. Durante años había paseado en soledad todas las tardes alrededor de la empalizada del campo de prisioneros, contando cada día una estaca más para marcar la expiración gradual de su condena; ¡por fin había llegado el gran momento! «Los grilletes se cayeron —escribe en

Memorias de la casa muerta—, los recogí, quise tenerlos en la mano, mirarlos por última vez. Ya me parecía extraño que hubiesen estado en mis pies un minuto antes. "¡Bueno, con la bendición de Dios, con la bendición de Dios!", dijeron los convictos con voces toscas y bruscas, en las que, sin embargo, había una nota de placer. Sí, con la bendición de Dios. Libertad, vida nueva, resurrección de los muertos […]. ¡Qué momento tan glorioso!».

[1] *Pis'ma*, 1, p. 134; 22 de febrero de 1854.
[2] *Ibid*., p. 135.
[3] Miller, *Biografiya*, p. 126.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*., pp. 126-127.
[6] *DW* (1873), p. 9.
[7] M. D. Frantseva, "Vospominaniya", *Istorichesky Vestnik* 6 (1886), pp. 628-629.
[8] *ZT*, p. 66.
[9] *Pis'ma*, 1, pp. 135-137.
[10] *Ibid*., pp. 138-139.
[11] *Ibid*., p. 135.
[12] *Ibid*.
[13] P. K. Martyanov, "V perelome veka", *Istorichesky Vestnik* 10-11 (1895), 11, pp. 453.
[14] Szymon Tokarzewski, *Siedem lat katorga*, Varsovia, 1907, p. 127.
[15] *Pis'ma*, 1, p. 166; 13 de enero de 1856.
[16] La carta está incluida en el artículo de V. Liubímova-Dorotovskaya, "Dostoievski v Siberii". *Ogonek* 46-47 (1946), pp. 27-28.

16.
«MONSTRUOS EN SU MISERIA»

La opinión de Dostoievski sobre sus compañeros de prisión cambió drásticamente entre sus primeros días en el campo de concentración y los últimos. Dostoievski, el gran psicólogo, nunca analiza su estado mental interno, nunca discute la modalidad específica de su evolución ideológica, su transformación de un radical filántropo con inclinaciones socialistas cristianas en un decidido creyente en el pueblo ruso como la única encarnación nacional de los ideales morales que había encontrado tan atractivos en el socialismo utópico. Al recordar, en su *Diario de un escritor* (1873), «la regeneración de mis convicciones», Dostoievski se limita a señalar: «No ocurrió tan rápidamente, sino de forma gradual, y después de mucho, mucho tiempo»[1]. Así pues, no salió del campo de prisioneros con un conjunto de nuevas convicciones firmemente definidas que sustituyeran a las que había abandonado. Más bien, trató de dar sentido a su exposición a una serie de nuevas impresiones que habían chocado con sus ideas preconcebidas, y solo posteriormente llegó a comprender de manera más consciente cómo esta experiencia había cambiado sus ideas. Estas «ideas» habrían empezado a tomar forma cuando Dostoievski, al entrar de nuevo en contacto con la vida rusa a mediados de la década de 1850 y principios de la de 1860, se vio en la necesidad de definir una posición ideológica en medio de las bruscas transformaciones de estos agitados años.

Memorias de la casa muerta (*Zapiski iz mertvogo doma*) apareció por primera vez en las páginas de la revista *Tiempo* de Dostoievski durante 1861-1862, y una de las anomalías del texto es que no incluye un relato de su experiencia de conversión. En todo caso, dado que el enfoque del texto es más impersonal y colectivo que confesional y personal, el proceso de reeducación nunca se describe directamente. Hay que inferirlo a partir de las sugerencias y las observaciones laterales, como las reacciones de sorpresa del narrador y sus ocasionales advertencias al lector para que preste especial atención a una u otra observación. Solo veintiséis años más tarde, en un artículo del número de febrero de 1876 que aparece en su *Diario de un escritor* titulado «La hormiga de los guisantes», Dostoievski proporcionó las páginas que faltaban de sus memorias de la cárcel y que ayudan a adentrarse en el enigma de «la regeneración de [sus] convicciones».

La importancia de este artículo ha sido reconocida desde hace mucho tiempo, pero nadie

la ha examinado a la luz de nuestros conocimientos sobre la psicología de la conversión para explorar todas las presiones físicas, mentales y emocionales que convergieron sobre Dostoievski en este momento crítico. Sin embargo, solo así podemos esperar suplir su propia reticencia y avanzar un paso más en la comprensión de este misterioso y decisivo episodio. Aquí retomaremos *Memorias de la casa muerta* y "El campesino Marey" como documentos que recogen las experiencias de sus años en el campo de concentración. Más adelante volveremos a referirnos a este texto, de acuerdo con la época de su composición y publicación.

Para empezar, Dostoievski reorganizó sus experiencias en *Memorias de la casa muerta* para comunicar los correlatos objetivos de lo que él sabía que era la «verdad» interior de su propia mutación moral-espiritual. Por mucho que Dostoievski haya embellecido sus recuerdos del pasado, todas esas «mejoras» iban en la dirección de imprimir toda la pregnancia artística y simbólica posible a esta profunda alteración de su sensibilidad. Y nos proporciona pistas que nos ayudan a comprender los motivos subyacentes de su regeneración.

No fueron, según afirmó Dostoievski años más tarde, las penurias del exilio y los trabajos forzados lo que alteraron sus ideas: «No, algo diferente […] cambió nuestra mirada, nuestras convicciones y nuestros corazones […] el contacto directo con el pueblo, la fusión fraternal con él hermanados en la desgracia, la comprensión de que [nos habíamos] convertido en alguien como ellos, que nos habíamos hecho iguales a ellos, e incluso a su estrato más bajo»[2]. Estas palabras idealizan una «fusión» que dista mucho de haber sido tan «fraternal» como Dostoievski quería hacer creer a sus lectores, pero de todos modos señala algo crucial en el proceso de su transformación. En efecto, subraya el *producto final* del proceso por el que pasó, destacando que solo cuando se vio obligado a vivir codo con codo con los campesinos convictos se dio cuenta de hasta qué punto habían sido ilusorias sus ideas sobre el campesino ruso y la naturaleza de la realidad sociopolítica rusa. Fue este encuentro con el pueblo ruso lo que provocó el colapso de todo su equilibrio psíquico-emotivo y le exigió un esfuerzo desesperado para adaptarse a las inquietantes verdades que le asaltaban por todos lados. La notable respuesta de Dostoievski a este desafío constituye el eje sobre el que giró su regeneración, y una vez elaboró su respuesta, sus convicciones se fueron modificando para ajustarse a la nueva visión que había adquirido de sus compañeros de infortunio.

El primer periodo de la vida de Dostoievski en la *kátorga*, que se extendió quizá durante un año o más, lo sumió en un estado de ánimo que puede describirse como un *shock* traumático. Por más que Dostoievski lo niegue, los rigores físicos del régimen carcelario difícilmente podían dejar de afectar a su estado psíquico general. Tampoco hay que olvidar el constante terror que infundía el comandante Krivtsov, al que Dostoievski estaba sometido. Esta ansiedad constante explica la curiosidad morbosa con la que interrogaba a los demás sobre sus sensaciones al ser azotados. «Quería saber con precisión en ciertos casos», escribe, «como de grande era [el dolor], a qué podía en última instancia compararse. No sé realmente por qué quería saber tanto sobre esto. Solo recuerdo una cosa: no era una curiosidad vana. Repito, estaba terriblemente alterado y conmovido». Y no podía escuchar la información que solicitaba sin que «el corazón me saltara a la garganta y latiera fuerte y violentamente». El espectro de ser sometido a tal indignidad, y la duda de si sería capaz de conducirse con valentía, es suficiente para explicar los síntomas de excitación nerviosa que invariablemente estimulaban tales conversaciones. Dostoievski vivía por entonces bajo la espantosa sombra de lo que siempre había encontrado tan intolerable para los demás, y de lo que, en el pasado, ni siquiera podía oír hablar sin un estallido de rabia.

Uno de los primeros incidentes que Dostoievski registra en *Memorias de la casa muerta*

le demostró que no solo Krivtsov podía ejercer violencia sobre su persona. Él y Durov, que habían llegado el día anterior, habían ido a la cocina de la prisión a comprar un vaso de té. Mientras los dos sorbían su té, rodeados de otros que comían afanosamente lo que ellos también habían comprado, fingieron no darse cuenta de las miradas torvas que les lanzaban los campesinos convictos. De repente, les abordó el tártaro Gazin, que estaba borracho. Era un hombre gigantesco, que preguntó con desprecio a los dos «caballeros» si habían sido enviados a Siberia para divertirse bebiendo té. Cuando ambos guardaron silencio, Gazin tomó una enorme bandeja de pan y la sostuvo amenazadoramente sobre sus cabezas. Podría haberse derrumbado en el momento siguiente, pero, ya sea por accidente o por designio, alguien se apresuró a decirle a Gazin, un contrabandista de vodka a gran escala, que le habían robado las existencias, y el tártaro se apresuró a marcharse sin causar ningún daño.

La amenaza a la vida y a la integridad física estaba a la orden del día, y Dostoievski recibió amplias pruebas, por el modo en que los prisioneros se trataban entre sí, de que la amenaza podía provocar el caos en cualquier momento. Escribe que las palizas eran habituales cuando los presos se emborrachaban y se volvían indisciplinados en un grado que podría haber provocado que los «ocho ojos» disciplinaran al cuartel en su conjunto. Gazin era un grave infractor de este tipo, y a veces se abalanzaba sobre la gente con un cuchillo cuando se enardecía con el vodka. Lo que ocurría a continuación fue presenciado por Dostoievski en numerosas ocasiones: «Una docena de hombres de su cuartel se echan encima de él todos a la vez y comienzan a golpearlo. No se puede imaginar nada más terrible que esta lluvia de golpes: lo golpean incansable y brutalmente, y solo se detienen cuando está inconsciente y parece un cadáver». Le parecía —por los juramentos, los insultos, las amenazas y los improperios que iban de un lado a otro— que siempre estaba a punto de estallar una sangrienta pelea, aunque en la mayoría de los casos, para su sorpresa inicial, las cosas terminaban tras una andanada de insultos de lo más escabrosos. De todos modos, no había escapatoria, como escribió en su carta, a «la eterna hostilidad y las trifulcas en torno a uno, la riña, los gritos, el alboroto, el estruendo». La huida al hospital conllevaba el riesgo de infección y significaba el confinamiento en una sala fétida, pero ya hemos visto que este era uno de los lugares de refugio de Dostoievski. «Yo huía de la cárcel. La vida era insoportable allí; más insoportable que el hospital, moralmente insoportable».

Esta repugnancia moral se vio incrementada por lo que Dostoievski supo rápidamente de la espantosa depravación que reinaba entre los convictos. «Me quedé asombrado y trastornado, como si hasta entonces no hubiera sospechado ni oído nada de todo aquello, por más que lo conociera por otras vías. Pero la realidad causa una impresión muy diferente de lo que uno aprende en los libros y en las habladurías». La censura no le permitía, por supuesto, hablar con demasiada franqueza de las costumbres de los convictos, pero hay pocas cosas que no consiguiera transmitir. Las borracheras a base de vodka ilegal se describen con todo lujo de detalles. Se alude claramente a la prostitución, tanto femenina como masculina, de forma explícita en el caso de la primera (las mujeres estaban disponibles en Omsk, y se podía sobornar a los guardias para que pasaran por alto las ausencias de las partidas de trabajo en la ciudad), y de forma más indirecta, aunque inequívoca, en el caso de la segunda. Sin embargo, nada asombraba más a Dostoievski que la prevalencia universal del robo. Y no es de extrañar que se asombrara, ya que había escrito un pequeño y conmovedor relato, "Un ladrón honrado", en el que un borracho sin remedio, para conseguir un poco de vodka, roba un par de calzones a un amigo casi tan indigente como él, y muere de remordimiento por haberlo hecho. En el campo de prisioneros no se observaba tal remordimiento. «Empezaron a compensarme de inmediato», escribe, «me consiguieron —pagando, claro— una caja con

candado para que guardase mis más preciadas pertenencias […] así como algo de ropa interior que había traído a la cárcel. Al día siguiente me la robaron y la vendieron para beber». «En el transcurso de varios años», observa Dostoievski, «nunca vi una señal de arrepentimiento entre esta gente; ni rastro de contrición por sus crímenes, y la mayoría de ellos se consideraban absolutamente en su derecho. Esto es un hecho».

En un pasaje en el que describe las largas noches de invierno, cuando los convictos eran encerrados temprano y tenían varias horas para pasar juntos antes de ser vencidos por el sueño, da rienda suelta a la amarga misantropía que le asaltó en estos primeros días: «El ruido, el alboroto, las risas, los juramentos, el tintineo de las cadenas, el humo y la suciedad, las cabezas afeitadas, los rostros marcados, las ropas harapientas, todo manchado y degradado [...]. El hombre es una criatura que puede acostumbrarse a todo, y creo que esta es la mejor definición de él». Además de todo esto, la situación empeoró mucho debido a la arraigada hostilidad que mostraban los convictos campesinos contra los «caballeros» como Dostoievski.

Una de las primeras cosas que le dijo a Dostoievski un prisionero que había sido oficial del ejército fue que a los convictos campesinos «no les gustan los caballeros, especialmente los presos políticos; se los comerían vivos si pudieran, y es comprensible. En primer lugar, tus orígenes son otros, diferente a los de ellos, y además todos eran siervos o soldados. Juzga tú mismo si puedes gustarles». En otro lugar, Dostoievski señala que «si hubiera empezado a intentar ganarme su buena voluntad reconciliándome con ellos, familiarizándome con ellos. […] enseguida habrían supuesto que lo hacía por miedo y cobardía y me habrían tratado con desprecio». Dostoievski no buscó un contacto más estrecho con los campesinos convictos y decidió mantenerse alejado; pero nada parece haberle tomado más por sorpresa que el descubrimiento de su hostilidad innata e instintiva.

Al igual que otros miembros de su clase, Dostoievski probablemente había pensado que, si bien el campesino ciertamente contraatacaría ante una agresión personal, era demasiado primitivo e intelectualmente subdesarrollado como para hacer una objeción consciente a su propio estatus. En un famoso artículo sobre Pedro el Grande, que puede considerarse un manifiesto de la ideología de los occidentalizadores rusos, Belinski había escrito en 1841 que «el *muzhik* ruso es todavía semiasiático […]. Estos hombres, en su estado natural, no son capaces de pensar más allá de satisfacer su hambre y necesidades similares»[3]. Si Dostoievski tenía una opinión semejante de los *muzhik*, podemos entender por qué la evidencia de una cierta conciencia social-política entre ellos le alcanzaría como una sacudida. Lo que más le afectó fue el reflejo de esta autoconciencia en la implacable enemistad de los campesinos contra los nobles en general, y contra él mismo en particular.

«¡Ni una palabra en nuestra defensa!» observa Dostoievski sobre el incidente en la cocina de la prisión con Gazin. «¡Ni un grito a Gazin, tan intenso era su odio hacia nosotros!». Esta es solo la primera de las muchas ocasiones en las que Dostoievski se enteró de la verdad de las palabras pronunciadas por uno de los presos políticos polacos, a quien Dostoievski había preguntado ingenuamente por qué los convictos campesinos parecían despreciar su té. El noble polaco encarcelado respondió: «No es por tu té. Están mal predispuestos contigo porque una vez fuiste un caballero y no uno de ellos. A muchos les gustaría insultarte, humillarte. Aquí te encontrarás con muchos disgustos».

Estas predicciones se confirmaron unos días después, cuando Dostoievski fue enviado a su primera misión con un grupo de trabajo. Se encontró con que «en todas partes me hacían a un lado casi con insultos. El más bajo de los vagabundos, él mismo un miserable obrero […] se creía con derecho a gritarme con el pretexto de que lo estorbaba si me ponía a su lado. Al

final, uno de los más listos me dijo de forma clara y grosera: "¿Por qué empujas? ¡Vete de aquí! ¿Por qué te metes donde no te llaman?». Como resultado, continúa Dostoievski, «tuve que apartarme, y apartarse cuando todos están trabajando hace que uno se sienta avergonzado. Pero cuando hice lo que querían y me distancié de ellos y me puse al final de la barcaza, gritaron de inmediato: "Menudos trabajadores nos han traído; ¿qué se puede hacer con ellos?"». El Dostoievski de piel fina y terriblemente vulnerable, dispuesto a estallar al menor pinchazo a su autoestima, se encontraba ahora atrapado en una pesadilla de humillación de la que no había escapatoria, y que simplemente tenía que aprender a soportar.

En *Memorias de la casa muerta* confirma una y otra vez el dolor infligido por este implacable odio de clase. De hecho, llegó a considerar que el más agonizante de todos los tormentos de la vida en el campo era esta conciencia de estar eternamente rodeado de enemigos, eternamente alejado de la gran mayoría por un muro de animosidad que nada podría hacer desmoronar. Un campesino convicto ordinario, explica, «a las dos horas de su llegada [...] se encuentra en igualdad de condiciones que los demás, está *en su casa*, tiene los mismos derechos en la comunidad que los demás, es comprendido por todos y es considerado por todos como un camarada. Algo muy distinto le sucede al *caballero*, el hombre de otra clase. Por muy honrado, bondadoso e inteligente que sea, durante años será odiado y despreciado».

Un campesino convicto llamado Petrov, un exsoldado con fama de ser el hombre más peligroso de la prisión, fue uno de los pocos hombres de su clase que trató de conocer a Dostoievski. Le pedía todo tipo de información, a veces sobre la política francesa, a veces sobre si los habitantes de las antípodas andaban realmente de cabeza. «Pero», escribe Dostoievski, «tuve la impresión de que, en general, me consideraba […] casi como un bebé recién nacido, incapaz de entender los asuntos más simples [...]. Había decidido […] que fuera de los libros yo no entendía nada e incluso que era incapaz de entender nada». Dostoievski estaba seguro de que, incluso cuando le robaba, Petrov se compadecía de él porque no era capaz de defender sus propias pertenencias. «Un día él mismo me dijo», recuerda Dostoievski, «que yo era "un hombre de buen corazón", y "tan sencillo, tan simple, que daba pena"».

Un observador externo describe a Dostoievski, durante el primer año en el campo de prisioneros, como «un lobo en una trampa». «Tenía la gorra bajada sobre la frente hasta las cejas; parecía feroz, retraído, antipático; su cabeza estaba caída y sus ojos permanecían fijos en el suelo»[4]. Este tiempo de retraimiento marcó el comienzo de una profunda revisión de todas sus ideas y convicciones anteriores. «En mi soledad espiritual», escribe Dostoievski, «revisé toda mi vida pasada, la repasé hasta el más mínimo detalle […] me juzgué severa e implacablemente, e incluso a veces bendije al destino por haberme enviado esta soledad, sin la cual no me habría juzgado así, ni habría visto mi pasado con tanta severidad». Dostoievski no nos dice nada sobre el contenido de estas cavilaciones mediante las que se culpaba a sí mismo, pero algunas de las páginas de sus memorias en la cárcel apenas pueden leerse si no es como una exposición esópica de su locura como aprendiz de conspirador revolucionario.

Un día, Dostoievski se dio cuenta de que los demás convictos se habían reunido en el patio de la prisión a una hora inusual. Inmediatamente se acercó como si fuera a pasarse lista, pero le abuchearon y le dijeron que abandonara el grupo. Dudando en obedecer los gritos que le llegaban de todas las direcciones, finalmente le cogieron del brazo y le llevaron a la cocina del campo. Allí, viendo el jaleo, se reunieron un puñado de campesinos convictos y todos los demás caballeros, que le dijeron que se había organizado una «protesta» contra el comandante Krivtsov por la calidad de la comida. Lo que había sucedido entonces quedó claro: los

convictos campesinos se habían negado espontánea y unánimemente a que un caballero se uniera a su protesta.

La queja fue fácilmente aplastada por el enfurecido mayor, que ordenó azotar a algunos de los manifestantes al azar, pero el trato que Dostoievski había recibido quedó como un recuerdo espeluznante y admonitorio. «Nunca antes me habían insultado tanto en la cárcel», escribe, a pesar de todas las humillaciones que le habían infligido por otra parte, «y esta vez lo sentí muy amargamente». Esa misma tarde se lo contó a Petrov: «Dime, Petrov», dije, «¿están enfadados con nosotros?». «¿Por qué enfadados?», preguntó como si se despertara [...]. «Porque no participamos en la denuncia». «Pero ¿por qué tienes que quejarte?», preguntó, como si tratara de entenderme. «Te compras tu propia comida». «¡Santo cielo! Pero algunos de vosotros os unisteis a ella y también compráis vuestra propia comida. Deberíamos haber hecho lo mismo, como compañeros» […]. «Pero ¿cómo pueden ser nuestros compañeros?», preguntó perplejo.

Las implicaciones sociopolíticas de este intercambio acabaron por calar en la conciencia del antiguo conspirador revolucionario, que en su día había esperado provocar una revolución campesina. La idea de que los campesinos habrían aceptado el liderazgo de los caballeros en cualquier lucha para obtener la libertad, como ahora comprendía, había sido el más puro engaño.

En otra parte del libro se describe a Petrov como un revolucionario natural, exactamente el tipo de campesino al que los speshnevistas habían querido apelar: aquellos que, como escribe Dostoievski, «son los primeros en superar los peores obstáculos, enfrentándose a todos los peligros sin reflexionar, sin miedo». A un hombre así, como ahora se daba cuenta, le resultaba imposible entender cómo un caballero podía unirse a los campesinos como camarada en una protesta social. Dostoievski no volvería a creer que los esfuerzos de la intelectualidad radical pudieran tener el más mínimo efecto para conmover a las amplias masas del pueblo ruso, y la historia le daría la razón durante su vida, por no hablar de medio siglo después de su muerte.

El pueblo nunca seguiría a la intelectualidad, y sus propios líderes solo podían avanzar por la senda de la autodestrucción. Porque tales «agitadores y cabecillas […] son demasiado ardorosos para ser astutos y calculadores; […] casi siempre fracasan, y en consecuencia son enviados a prisión y a la servidumbre penal». Estas son seguramente algunas de las melancólicas conclusiones que Dostoievski empezó a sacar al juzgar su propio pasado «de forma severa e implacable». Todo lo que sus lectores creen saber sobre los campesinos, les dice Dostoievski, está lamentablemente equivocado. «Puedes tener que ver con los campesinos toda tu vida, puedes relacionarte con ellos todos los días durante cuarenta años […] nunca los conocerás realmente. Todo será una ilusión óptica y nada más […]. He llegado a esta convicción […] por la realidad, y he tenido mucho tiempo para comprobarlo». Bien podría haber recordado, en estos momentos de enjuiciarse a sí mismo, las famosas líneas finales de *La hija del capitán*, de Pushkin, una novela ambientada en medio del sangriento levantamiento de Pugachev en el siglo XVIII. Las palabras de Pushkin expresan el punto de vista al que el propio Dostoievski había llegado: «Dios nos libre de ver una revuelta rusa, insensata y despiadada. Aquellos que traman imposibles levantamientos entre nosotros, o son jóvenes y no conocen a nuestro pueblo, o son hombres de corazón duro a los que no les importa una higa ni su propia vida ni la de los demás»[5].

La anterior actitud simpática de Dostoievski hacia los campesinos en el papel de benefactor había sido sustituida por un odio a todo lo que le rodeaba, pero sobre todo a sus compañeros de prisión. «Hubo momentos», confiesa en una carta a la señora Fonvizina, «en

que odiaba a todos los que encontraba, inocentes o culpables, y los miraba como ladrones que me robaban la vida con impunidad. La desgracia más insoportable es cuando tú mismo te vuelves injusto, maligno, vil; te das cuenta, incluso te lo reprochas, pero no puedes evitarlo»[6]. No es posible exagerar la importancia de esta destrucción de la fe humanitaria de Dostoievski en el campo de prisioneros; pero Dostoievski *se esforzó* en encontrar una forma de salir de su torturadora trampa psicológica y, como veremos más adelante, pasó por una experiencia que presenta todas las características señaladas en los casos de conversión, ya sea religiosa o que implique cuestiones de lealtad política.

Había otros doce prisioneros de la clase noble en el campo de Omsk mientras Dostoievski cumplía su condena. Además de Durov, otros tres eran rusos, y lo que Dostoievski nos cuenta sobre ellos indica abundantemente, aunque de manera indirecta, por qué se sentía tan poco reconfortado en su presencia. Uno era un ex oficial del ejército ruso al que Dostoievski llama Akim Akimich, una persona tan acostumbrada a la subordinación que la obediencia se había convertido para él en una inclinación y una segunda naturaleza. Se explayaba en la rutina de la vida militar con amorosa devoción, «y todo lo hablaba con la misma voz uniforme y decorosa como el goteo del agua». A veces, admite Dostoievski, «maldije el destino que me había puesto con mi cabeza junto a la suya en el lecho común».

Al segundo convicto solo se le llama «parricida». Su verdadero nombre era D. I. Ilyinski, y es una figura de cierta importancia en la carrera de Dostoievski: su historia proporcionó posteriormente al novelista la trama principal de *Los hermanos Karamázov*, y su personalidad probablemente también proporcionó algunos de los rasgos del carácter de Dimitri Karamázov. Ilyinski era un exoficial condenado (pero solo con pruebas circunstanciales) por haber matado a su padre para obtener su herencia. Siempre «con el ánimo más vivo y alegre», negó rotundamente su culpabilidad, y Dostoievski no dio todo el crédito a su condena, comentando que «una insensibilidad tan salvaje parece imposible». Años más tarde, mientras escribía el borrador final de su libro sobre la prisión, Dostoievski se enteró de que Ilyinski había sido liberado: un criminal había confesado el asesinato. Así que la intuición psicológica de Dostoievski, basada únicamente en su observación del carácter de Ilyinski, había resultado acertada.

El tercer noble ruso, mencionado solo por la inicial A., era Pável Aristov, «el ejemplo más repugnante de las profundidades a las que un hombre puede hundirse y degenerarse, y de hasta qué punto puede destruir todo sentimiento moral en sí mismo sin dificultad ni arrepentimiento». Las denuncias de Aristov habían provocado la muerte de setenta personas totalmente inocentes, mientras este último se dedicaba a las orgías de los disturbios con el dinero que le proporcionaba la Tercera Sección, y siguieron apareciendo más «conspiradores políticos subversivos» mientras se le pagaba. Sin embargo, al cabo de cierto tiempo, incluso la Tercera Sección empezó a sospechar, y Aristov fue finalmente enviado al campo de prisioneros por malversación de fondos y denuncias falsas. Allí se había congraciado con el comandante Krivtsov y servía de espía e informante de los campesinos convictos. Dostoievski se horrorizó literariamente al encontrar en carne y hueso a alguien de la calaña de Aristov, que superaba sus más lívidas fantasías sobre la maldad que un ser humano podía tolerar y perpetrar a sabiendas. «Durante mi estancia en la cárcel —declara— A. me pareció un trozo de carne con dientes y estómago y una sed insaciable de los placeres más sensuales y brutales».

Para colmo, era «astuto e inteligente, bien parecido, incluso bastante educado». Lo que hacía que la presencia de Aristov fuese literalmente intolerable para Dostoievski era su manera de gloriarse de su propia infamia: «¡Y qué repugnante me resultaba contemplar su

eterna sonrisa burlona! Era un monstruo; un Quasimodo moral». Y así como Dostoievski no olvidó a Ilyinski, también Aristov permaneció como un recuerdo imposible de extirpar. Las primeras referencias en los cuadernos de Dostoievski al personaje de Svidrigáilov, el aristócrata cínicamente burlón, el libertino de *Crimen y castigo*, aparece bajo el nombre de Aristov[7]. De manera más inmediata, Dostoievski responsabilizó a Aristov de profundizar la crisis de valores provocada por la vida en el campo de prisioneros. «Él envenenó mis primeros días en la cárcel», explica Dostoievski, «y los hizo aún más miserables. Estaba aterrorizado por la horrible bajeza y la degradación en la que me habían metido. Me imaginaba que todo aquí era tan bajo y degradado. Pero me equivoqué, juzgué todo por A».

De hecho, Dostoievski consideraba a los campesinos convictos como simples réplicas de Aristov —solo que más crudas—; habiendo perdido todo sentido de la distinción entre el bien y el mal, parecían pertenecer a otra especie. Otro individuo espantoso era un jefe de bandidos llamado Orlov, del que Dostoievski había oído «historias alucinantes» antes de que apareciera en el hospital del ejército durante una de las estancias de Dostoievski. Orlov «era un criminal como hay pocos, que había asesinado a ancianos y niños a sangre fría, un hombre de terrible fuerza de voluntad y orgullosa conciencia de su fuerza». Lejos de haber perdido su humanidad, como Aristov, a causa de la subyugación de los deseos de la carne, Orlov era para Dostoievski «inequívocamente el caso de un triunfo completo sobre la carne. Era ostensible que el poder de control del hombre era ilimitado, que despreciaba todo tipo de castigo y tortura, y que no temía nada en el mundo». Era, evidentemente, una persona con una autoestima extraordinaria, y Dostoievski señala estar «impresionado por su extraña altivez. Miraba todo con un desprecio increíble, aunque no se esforzaba por mantener su actitud altiva: era algo natural».

Nietzsche, tremendamente entusiasmado por *Memorias de la casa muerta* cuando se topó por primera vez con la obra, bien podría haber visto a Orlov como una de las encarnaciones de su superhombre, y lo que Dostoievski nos cuenta de sus propias conversaciones con el famoso bandido anticipa notablemente la distinción nietzscheana entre la moral del amo y la del esclavo[8]. Cuando Dostoievski comenzó a interrogar a Orlov sobre sus «aventuras», este se dio cuenta de que su interlocutor «intentaba llegar a su conciencia y descubrir en él algún signo de penitencia». La única respuesta de Orlov fue mirar a Dostoievski «con gran desprecio y altanería, como si de repente me hubiese convertido a sus ojos en un niño tonto con el que era imposible discutir las cosas como se haría con una persona adulta. Incluso se veía en su rostro que sentía algo así como lástima por mí. Un momento después se rio en mi cara, una risa perfectamente abierta, sin ningún atisbo de ironía». Dostoievski concluye que «no podía evitar despreciarme; debía considerarme una criatura débil, lamentable y sumisa, inferior a él en todos los aspectos». Es imposible leer estas palabras sin pensar en la apasionada dialéctica de Raskólnikov en *Crimen y castigo,* que, aunque se nutre de ideologías que aún no habían hecho su aparición en la escena sociocultural rusa, ciertamente extrae gran parte de su vitalidad de tal recogimiento. Y cabe ver a Raskólnikov como un miembro de la *intelligentsia* con problemas de conciencia —exactamente como el propio Dostoievski en ese momento— que había intentado fustigarse a sí mismo para comportarse como un Orlov, pero que en última instancia se encuentra con la imposibilidad de soportar las terribles consecuencias de sus actos.

En la empalizada de Omsk había también ocho nobles polacos, todos ellos enviados a Siberia por haber participado en conspiraciones para independizar su patria de la corona rusa. Pocos presos de los que desfilan por *Memorias de la casa muerta* son descritos en términos tan elogiosos como los que Dostoievski dedica a los prisioneros polacos con los que amistó.

«Nunca dejé de quererlo», dice Dostoievski de B. (Joszef Boguslawski), y estas palabras destacan como una repentina mancha de color radiante en la oscuridad circundante. Fueron en gran medida los desacuerdos sobre política los que provocaron su ruptura con Dostoievski, ya que se negaba a tolerar el virulento nacionalismo ruso que Dostoievski mostraba cuando la conversación giraba, como era obvio, en torno a la causa sagrada por la que los prisioneros polacos estaban sufriendo su cruel castigo. Tokarzewski afirma: «Qué doloroso fue escuchar a este conspirador, a este hombre condenado a prisión por la causa de la libertad y el progreso, cuando confesó que solo sería feliz cuando todas las naciones cayeran bajo el dominio ruso. Afirmó que [Ucrania, Volinia, Podolia, Lituania y Polonia] habían sido siempre propiedad de Rusia; que la mano divina de la justicia había puesto estas provincias y países bajo el cetro del zar ruso porque [de otro modo] habrían permanecido en un estado de oscuro analfabetismo, barbarismo y abyecta pobreza […]. Escuchando estos argumentos adquirimos la convicción de que Fiódor Mijáilovich Dostoievski se había vuelto loco»[9].

Dostoievski guarda silencio sobre tales argumentos políticos en *Memorias de la casa muerta* a causa de la censura, pero escribe que le molestó mucho el abuso polaco de los campesinos convictos rusos, a los que miraban con sumo desprecio. «Eran educados de un modo rebuscado y ofensivo, y apenas se comunicaban con ellos. Nunca pudieron ocultar a los convictos la aversión que les tenían, y estos lo vieron muy claramente y pagaron a los polacos con la misma moneda». Tokarzewski relata cómo entró por primera vez en el cuartel donde más tarde se reuniría Dostoievski: «Y estas formas de hombres o de condenados se acercaron a nosotros y extendieron sus manos, manos tantas veces cubiertas de sangre, tantas veces manchadas por la ofensa y el crimen. Yo retiré mi mano y, apartando a cuantos estaban en mi camino, entré en el cuartel con la cabeza bien alta»[10].

Tal era la actitud polaca, y Dostoievski habría tenido que ser mucho más obtuso de lo que era para no darse cuenta de que se parecía a la suya. Sin embargo, Dostoievski, intensamente patriótico, pronto se encontró defendiendo a su país, y presumiblemente a la mayoría de sus habitantes, contra las únicas personas educadas del campo de prisioneros que le gustaban personalmente y que habrían contribuido a aliviar su adormecida soledad. Pero ¿cómo podía argumentar a favor de Rusia sin superar su violenta repugnancia por esa parte del pueblo ruso que existía a su alrededor en carne y hueso? Sus disputas con los exiliados polacos no hicieron más que intensificar su crisis interior —la crisis causada inicialmente por la destrucción de su fe humanitaria en el pueblo— hasta alcanzar un grado insoportable de malestar psíquico. Nada era más necesario desde el punto de vista emocional para Dostoievski que encontrar alguna forma de conciliar el irrefrenable amor que sentía por su tierra natal con sus reacciones violentamente negativas ante los repugnantes habitantes del campo.

En el artículo titulado “El campesino Marey”, Dostoievski aporta las páginas perdidas de sus memorias de la cárcel que ayudan a desentrañar el enigma de «la regeneración de [sus] convicciones». Para contrarrestar la desilusión creada por un artículo anterior en *Diario de un escritor* en el que había descrito a esa gente como «tosca e ignorante, adicta a la embriaguez y al desenfreno» y como «bárbaros que esperan la luz», rememora un incidente en el campo de prisioneros que una vez lo había rescatado de la desesperación bajo el peso de las mismas impresiones desilusionantes.

El incidente que describe Dostoievski tuvo lugar durante «el segundo día de la Semana Santa»[11] y estuvo motivado por su recuerdo del campesino Marey, uno de los siervos de su padre, al que había conocido de niño. Durante la Cuaresma, los prisioneros, exentos de trabajo durante una semana, iban a la iglesia dos o tres veces al día. «Me gustó mucho la

semana de preparación al sacramento», contaba Dostoievski en *Memorias de la casa muerta*. «El servicio de Cuaresma, tan familiar para mí desde los lejanos días de mi infancia en la casa de mi padre, las oraciones solemnes, las genuflexiones, todo esto removió en mi corazón el lejano, lejano pasado, trayendo de vuelta los días de mi infancia». Los presidiarios se situaban al fondo de la iglesia, como lo habían hecho los campesinos en la juventud de Dostoievski, y este recordaba cómo, desde su posición privilegiada, los había visto una vez «hacerse a un lado servilmente para dejar paso a un oficial de gruesas charreteras, a un caballero corpulento o a una dama demasiado arreglada, aunque piadosa […]. Solía imaginar entonces que en la puerta de la iglesia no rezaban como nosotros, sino que oraban humildemente, con celo, postrándose y con plena conciencia de su humildad situación».

Los preparativos de la Pascua evocaban naturalmente recuerdos de los días en que su fe no había sido perturbada, y de su sensación, incluso entonces, de que la devoción de los campesinos era más verdadera que la de la arrogante clase dirigente. «Los convictos rezaban con mucho ahínco y cada uno de ellos llevaba su pobre centavo a la iglesia para comprar una vela o para ponerlo en la colecta. "Yo también soy un hombre", pensaba, y sentía quizás al darlo, "a los ojos de Dios todos somos iguales". Tomamos el sacramento en la misa temprana. Cuando, con el cáliz en las manos, el sacerdote leyó las palabras "acéptame, Señor, como al ladrón", casi todos se postraron en el suelo con el tintineo de las cadenas, aparentemente aplicándose esas palabras como si se refiriesen a ellos mismos». Tales impresiones empezaron sin duda a debilitar la idea de Dostoievski de que los convictos no eran más que réplicas burdas de Aristov; tampoco debemos pasar por alto los posibles efectos del propio servicio ortodoxo de Pascua, que, al celebrar el misterio central de la resurrección de Cristo, pone un fuerte énfasis en el amor fraternal y el perdón mutuo que deberían unir a todos los fieles en la alegría por el acontecimiento milagroso.

Al segundo día de la semana de Pascua Dostoievski ya había pasado por un largo periodo en el que sus sentimientos más exaltados se habían despertado repetidamente, y por ello era aún más exasperante presenciar el espantoso espectáculo que veía a su alrededor. «Era el segundo día de las "vacaciones" en el campo; los prisioneros no eran llevados a trabajar, muchos estaban borrachos, las maldiciones y las peleas estallaban de improviso en todas partes. Cantos feos y sucios; grupos que jugaban en cuclillas bajo el lecho de tablas; convictos golpeados hasta casi morir, de común acuerdo, por haber sido demasiado revoltosos, y acostados en el lecho de tablas cubiertos con pieles de oveja hasta que revivían y se despertaban; cuchillos ya desenfundados varias veces; todo esto, en el segundo día de las vacaciones, me atormentaba hasta el punto de enfermar»[12]. Lo que finalmente le impulsó «a salir corriendo [del cuartel] como un loco» fue que «seis robustos campesinos se arrojaron todos a una sobre el tártaro Gazin, borracho, para someterlo; lo golpearon furiosamente; un camello podría haber muerto al recibir tales golpes, pero sabían que era difícil matar a este Hércules, así que lo golpearon sin miedo»[13].

Incapaz de soportar un momento más esta horrible visión, Dostoievski salió corriendo al exterior, en un día luminoso y soleado, con el cielo azul radiante en lo alto. Comenzó a caminar, como solía hacer, por el espacio abierto entre la empalizada y los edificios; pero la belleza del día no pudo calmar la indignación que bullía en su pecho. «Al final», recuerda, «mi corazón se inflamó de rencor»; y justo en ese momento se encontró con uno de los prisioneros polacos, Mirecki, que paseaba por el mismo lugar de la pasarela aislada y, evidentemente, por las mismas razones. «Me miró sombríamente, sus ojos brillaron y sus labios empezaron a temblar: "*Je hais ces brigands* [odio a esos bandidos]"; murmuró entre sus dientes apretados, con voz medio estrangulada, y pasó de largo»[14].

El efecto de estas palabras fue que Dostoievski giró bruscamente sobre sus talones y regresó al cuartel. Mirecki había expresado los mismos pensamientos venenosos, había exhibido la misma ira que bullía dentro del propio Dostoievski; y esto le había producido una terrible sacudida. Sacó a la superficie el alcance de su alineamiento con los polacos en contra de sus compatriotas rusos; y regresó a los cuarteles como un gesto de solidaridad con sus compatriotas. Sin embargo, como le resultaba imposible soportar la visión del pandemónium que se desarrollaba en el interior, se acostó en su cama de pocos centímetros de tabla y fingió estar dormido. «Pero ahora no podía soñar: mi corazón latía agitadamente, y podía oír las palabras de Mirecki resonando en mis oídos: "*Je hais ces brigands!*"[15].

La gravedad de su conflicto interior estaba llegando a un punto álgido; por eso le resultaba tan difícil borrar el presente, como tantas veces había estado acostumbrado a hacer, y dejar que su inconsciente vagase libremente por el pasado a través de asociaciones involuntarias. «Solía analizar estas impresiones, añadiendo nuevos toques a las cosas superadas hace tiempo, y —lo que es más importante— solía corregirlas, las corregía continuamente»[16]. Lo que surgió entonces fue el recuerdo de un incidente de su infancia, un periodo de su vida que acababa de revivir en su inconsciente por los preparativos y las ceremonias de Pascua. Y la experiencia había implicado las mismas emociones de conmoción, miedo y temor que había despertado la orgía del campo de prisioneros. Paseando un día por el bosque de la pequeña y desaliñada «finca» de su padre, Dostoievski, de nueve años, creyó oír de repente un grito que decía que un lobo merodeaba por los alrededores. El bosque estaba atravesado por barrancos en los que a veces aparecían lobos, y la madre de Dostoievski le había advertido que tuviera cuidado. El niño, asustado, salió corriendo del bosque hacia un campesino que estaba arando en un campo cercano, uno de los siervos de su padre, al que solo conocía como «Marey». El sorprendido Marey detuvo el trabajo para calmar al niño, de rostro blanco y tembloroso, y le aseguró que nadie había gritado y que no había ningún lobo cerca. Dostoievski recordaba a Marey sonriéndole suavemente «como una madre», bendiciéndole con la señal de la cruz y persignándose, y enviándole luego a casa con la seguridad de que se mantendría a la vista. «Todo esto volvió de repente, no sé por qué», escribe Dostoievski, «con una claridad sorprendente y con todo detalle. De repente abrí los ojos, me enderecé en la cama de tablas y recuerdo que mi cara aún conservaba la suave sonrisa que le imprimió el recuerdo»[17].

Dostoievski no volvió a hablar con Marey después de este único contacto; creía haber perdido completamente la conciencia del incidente. «Y de repente, ahora —veinte años después, en Siberia— recordaba aquel encuentro con tanta nitidez, con cada uno de los detalles». Está seguro de que «[Marey] no podría haberme mirado con una expresión de amor más genuina si yo hubiera sido su único hijo. ¿Y quién le obligó a hacerlo? Él era nuestro siervo campesino, y yo, después de todo, el hijo de su dueño; nadie sabría lo amable que había sido ni le recompensaría por ello […]. El encuentro fue a solas, en un campo vacío, y solo Dios, tal vez, vio desde arriba qué sentimiento humano profundo e iluminado, qué ternura delicada, casi femenina, podía llenar el corazón de un campesino y siervo ruso, zafio y bestialmente ignorante que aún no esperaba, ni siquiera sospechaba, que pudiera ser libre»[18].

Abruptamente, como resultado de este recuerdo reconfortante, Dostoievski descubre que su actitud hacia sus compañeros de prisión se ha transformado. «Recuerdo que, cuando me bajé de la cama de tablas y miré a mi alrededor, sentí de pronto que podía mirar a estos desgraciados con ojos muy diferentes, y de repente, como por un milagro, todo el odio y el rencor se habían desvanecido de mi corazón. Caminé alrededor, mirando atentamente los

rostros que encontraba. Aquel campesino despreciado, con la cabeza afeitada y las marcas en la cara, aturdido por la bebida, vociferando su canción ronca y ebria, podría ser ese mismo Marey; después de todo, no soy capaz de mirar en su corazón». Aquella misma noche Dostoievski volvió a encontrarse con Mirecki; y para entonces se sentía interiormente seguro, capaz ahora de enfrentarse a la anterior acusación con una punzada de piedad superior por el pobre e infeliz polaco. «No podía tener ningún recuerdo de ningún Marey, ni ninguna otra opinión sobre esta gente que no fuera: "*Je hais ces brigands*". No, ¡estos polacos tuvieron que soportar mucho más que nosotros!»[19].

En su todavía insuperable *Variedades de la experiencia religiosa*[20], William James habla de la paz interior, la armonía y la tranquilidad que resultan de una experiencia de conversión. Aunque nada cambie externamente, el sujeto tiene claramente la sensación de percibir una verdad que, si bien antes se vislumbraba tenuemente, nunca había sido tan lúcida y trascendental. El recuerdo del campesino Marey tuvo este efecto en Dostoievski, que creyó ver por fin, a través de la aborrecible superficie del mundo, una belleza hasta entonces oculta a los ojos de su sensibilidad moral. «Debido a las circunstancias —escribe—, casi a lo largo de toda la historia de Rusia, el pueblo ha estado sometido […] a tanta depravación y seducción, a tanta tortura, que es realmente sorprendente cómo ha conseguido preservar la imagen humana, por no hablar de su belleza. Sin embargo, conservaron también la belleza de su imagen». Dostoievski podía ahora discernir esta «imagen bella»; por fin había aprendido a separar «[su] belleza de la barbarie aluvial» y «descubrir diamantes en esta inmundicia»[21].

Lo que le ocurrió a Dostoievski, por tanto, tiene todos los elementos de una auténtica experiencia de conversión; también implica, como se ve, una recuperación de la fe en el pueblo ruso como, en cierto sentido, la imagen humana de Cristo. Y hay que destacar este aspecto de la regeneración de Dostoievski, que se centra principalmente en sus relaciones con el pueblo. Solo del pueblo buscó Dostoievski la absolución, tanto por el inmediato sentimiento de culpa engendrado por las complejidades de sus sentimientos carcelarios como, más atrás, por su aceptación de una parte de culpa en el presunto asesinato de su padre. Puesto que Dostoievski había pecado doblemente contra el pueblo, era por él que deseaba ser perdonado, y el recuerdo del campesino Marey cumplía precisamente esta función.

De este modo, en condiciones de tensión nerviosa, división psicológica y agotamiento físico similares a aquellas en las que frecuentemente se producen alteraciones súbitas de las creencias, Dostoievski experimentó un sorprendente cambio de parecer. Su recuperación de la fe en el pueblo fue también un redescubrimiento de la ortodoxia, o al menos un alejamiento de su anterior cristianismo «progresista», contra cuyas doctrinas bien podía arremeter como la fuente fatal de todas sus antiguas ilusiones. Uno de los rasgos esenciales de tales doctrinas había sido la glorificación ingenuamente optimista del pueblo como fuente inagotable de virtudes morales; pero tal imagen difícilmente podía seguir siendo válida para Dostoievski en su antigua forma sentimental, idílica y casi rousseauniana. No obstante, Dostoievski se empeñó en creer en la esencia moral de *ese* campesino, obviando lo que le decían sus sentidos y facultades racionales. Y para sostener esta creencia necesitaba el apoyo de una fe que no retrocediese ante lo paradójico, lo irracional, lo imposible; una fe que estuviera dispuesta a aceptar sin pestañear tanto la fealdad como el salvajismo y, al mismo tiempo, a buscar —y encontrar— la marca salvadora de la humanidad oculta bajo un exterior horrendo. Se podría decir que, al igual que la fe de Dostoievski en el milagro de la Resurrección se había avivado y reavivado con las ceremonias de Pascua, su fe en el pueblo ruso se había renovado con el «milagro» de la resurrección de Marey en su conciencia.

Sin duda, el salto necesario para aceptar el triunfo de Cristo sobre la muerte contribuyó a

estimular el salto similar que transformó su visión de los campesinos convictos. El rasgo de ambos, en cualquier caso, quedaría mezclado para siempre en la sensibilidad de Dostoievski y acabaría conduciendo a esa «divinización» literal del pueblo ruso que un día proclamaría. En *Memorias de la casa muerta*, Dostoievski ofrece continuamente ejemplos de cómo la fe cristiana, que impregna la vida en el campo, contribuía a mitigar parte de su inhumanidad. Sobre la Navidad, Dostoievski escribe: «Las grandes fiestas de la iglesia causan una viva impresión en la mente de los campesinos desde la infancia […]. El respeto por el día solemne se había convertido en una costumbre estrictamente observada entre los reclusos; muy pocos se divertían, todos […] procuraban mantener cierta dignidad». Las fiestas religiosas solían suscitar una efusión de solidaridad moral con los convictos en forma de caridad. «Se traía una inmensa cantidad de provisiones, como panecillos, pasteles de queso, bollos y cosas buenas similares. Creo que no había un ama de casa de la clase media y baja de la ciudad que no enviase algo de su repostería a modo de felicitación navideña a los "desgraciados" y a los cautivos». Dostoievski excluye a la clase alta y educada de esa participación en el espíritu navideño, y señala en otra parte que «las clases altas de Rusia no tienen ni idea de lo mucho que se preocupan nuestros comerciantes, mercaderes y campesinos por "los desgraciados"».

Dostoievski subraya el efecto tranquilizador que tiene en el comportamiento de los campesinos la aceptación del código moral cristiano. «Todos [los regalos] se aceptaban con igual gratitud […]. Los convictos se quitaban la gorra al recibirlos, se inclinaban, felicitaban la Navidad y llevaban la ofrenda a la cocina. Cuando las ofrendas se amontonaban, se mandaba llamar a los presos más veteranos, que las repartían por igual entre los pabellones. No había regaños ni peleas; se hacía de forma honesta y equitativa». ¡Qué contraste con las habituales trifulcas y el perpetuo hurto de las pertenencias de los demás!

Las limosnas de la población alcanzaban su punto álgido durante las fiestas religiosas, pero eran continuas a lo largo de todo el año, y a veces adoptaban la forma de dinero que se entregaba a los convictos mientras recorrían las calles de Omsk en un convoy de trabajo. La primera vez que Dostoievski recibió una limosna de este modo fue «poco después de mi llegada a la cárcel». Una niña de diez años se cruzó con él, que caminaba escoltado, y corrió a darle una moneda. «"Toma, pobre infeliz, coge un kopek, por Dios", gritó, adelantándose a mí y clavándome la moneda en la mano. Atesoré ese kopek durante mucho tiempo». Lo que este incidente llegó a significar para él puede verse en *Crimen y castigo*, donde Raskólnikov corta sus lazos con la humanidad, e indica su rechazo a todos los impulsos de simpatía y piedad mediante el gesto simbólico de arrojar al Nevá una pieza de veinte kopeks que le dio una niña en un gesto caritativo.

Estos aspectos cristianos de la vida de la clase baja rusa sugerían que los ideales humanitarios y filantrópicos de su obra anterior, que antes había atribuido a la ideología progresista de los occidentalizadores rusos, estaban en realidad embebidos en los reflejos morales instintivos del muy despreciado y denigrado campesino ruso. No es de extrañar que Dostoievski se convirtiera más tarde en un virulento opositor de todos aquellos que aspiraban a sustituir los valores cristianos por otras nociones morales. Estaba apasionadamente convencido de que hacerlo desvirtuaría los fundamentos morales básicos de la vida rusa tal y como los había conocido, en unas circunstancias en las que la supervivencia de *cualquier* tipo de moral solo podía considerarse un milagro. El hombre más despiadado del campo era el educado Aristov, que estaba totalmente libre de cualquier rastro de las restricciones morales tradicionales.

Un episodio en particular adquirió un significado simbólico crucial para Dostoievski, al apoyarse en su fe para penetrar en la esencia moral del campesino convicto. Durante las

representaciones teatrales de Navidad, al entrar en el pabellón militar que hacía las veces de teatro, Dostoievski se quedó asombrado por el respeto e incluso la deferencia de la que fue objeto; se le proporcionó inmediatamente un asiento en primera fila, aunque la aglomeración en el pequeño espacio era «increíble». Interpretando lo que subyacía al comportamiento de los convictos, Dostoievski lo atribuye al hecho de que él había ayudado en la puesta en escena. «Me consideraban hasta cierto punto un aficionado al teatro, un experto […] por lo que en esta ocasión tuve el honor de ocupar un lugar en la primera fila».

Este incidente revela la capacidad de los campesinos convictos para superar su instintiva venganza contra sus antiguos amos en aras de un valor superior. Y la moraleja que extrajo Dostoievski fue que «la característica más elevada y sorprendente de nuestro pueblo es precisamente su sentido de la justicia y su afán por ella. No hay rastro en el pueblo llano del deseo de ser quien se imponga en todas las ocasiones y a toda costa, lo merezca o no. No hay más que quitar la cáscara exterior superpuesta y mirar la almendra más de cerca, con más atención y sin prejuicios. No es mucho lo que nuestros sabios podrían enseñarles. Por el contrario, creo que son los sabios los que deberían aprender del pueblo».

Una vez más, estamos en el origen de lo que se convertiría en una de las convicciones más profundas del Dostoievski postsiberiano. ¿Acaso no proclamó más tarde, con acentos de pasión profética, que el campesinado ruso estaba imbuido de un sentido de rectitud moral que podía servir de brillante ejemplo a sus «superiores»? Por más que tal idea fuese a menudo ridiculizada por sus oponentes, estaba demasiado firmemente arraigada en las emociones redentoras de estos años de prisión como para que Dostoievski cuestionara alguna vez su validez.

Todo esto se sumaba a la creciente conciencia de que, cuanto más conocía Dostoievski a algunos de sus compañeros de condena, más comprendía que algunos crímenes habían sido impulsados por razones que no podía condenar del todo. Un atrevido pasaje de *Memorias de la casa muerta* contiene incluso una exculpación general de ciertos presos cuya historia personal no detalla: «Hay hombres que cometen crímenes a propósito para ser enviados a la servidumbre penal, para escapar de una vida de trabajo mucho más penal en el exterior. Allí vivían en la más profunda degradación, nunca tenían lo suficiente para comer y trabajaban de la mañana a la noche siendo explotados». Dostoievski no dice nada que indique que desaprobaba tal elección.

La conciencia cada vez más aguda de Dostoievski sobre la diferencia moral entre un crimen y otro también se convirtió en la causa de un «pensamiento que me persiguió persistentemente todo el tiempo que estuve en la cárcel, una dificultad que no puede resolverse del todo». Delitos idénticos, según la ley, recibían prácticamente el mismo castigo; sin embargo, las razones por las que se habían cometido, moralmente hablando, eran infinitamente variadas. «Uno puede haber cometido un asesinato por nada, por una cebolla; asesinó a un campesino en el camino alto, alguien que resultó no tener más que una cebolla» (como decía el proverbio carcelario: «Cien asesinatos y cien cebollas [cada una de las cuales vale un kopek] y tienes un rublo»). «Otro asesina a un pervertido tirano por defender el honor de su prometida, su hermana o su hijo. Otro es un fugitivo [un siervo fugitivo] que, acorralado por un regimiento de rastreadores, comete un asesinato en defensa de su libertad, de su vida, a menudo muriéndose de hambre; y otro asesina a niños pequeños por el placer de matar, de sentir su sangre caliente en sus manos, de disfrutar de su terror y de su último aleteo de paloma bajo el cuchillo. Sin embargo, todos ellos son enviados a la servidumbre penal». Las variaciones en la duración de las penas no resuelven el problema porque «hay tantos matices de diferencias como personajes», y Dostoievski, admitiendo la derrota, se resigna

finalmente a la imposibilidad de una respuesta: «Es a su manera un problema insoluble, como la cuadratura del círculo».

Estas palabras anticipan el disgusto que Dostoievski sentirá más tarde por cualquier tipo de procedimiento judicial, por ceñirse a la letra de la ley y rara vez dejar espacio para indagar en el corazón y la mente del criminal. Incluso vertió toda su angustia sobre este tema en la descripción de la investigación del supuesto crimen de Dimitri Karamázov, con su atención solo a los «hechos» y su total descuido de las propias respuestas de Dimitri. Esta creciente apreciación de la diversidad humana entre sus compañeros de condena aumentó enormemente el alcance de las convicciones filantrópicas de Dostoievski en la década de 1840, pero sin hacer que se difuminase la distinción entre el bien y el mal. Lo que había sido un sentimentalismo compasivo hacia los personajes débiles y básicamente poco asertivos adquirió ahora una complejidad trágica, ya que las simpatías de Dostoievski por los convictos campesinos no sometidos estiraron los límites de la moral oficial hasta el punto de ruptura. Más importante que el crimen en sí eran los motivos, la situación humana de la que el crimen partió. Es en el contexto de estas consideraciones donde debemos situar uno de los pasajes más famosos del libro. «Al fin y al cabo» —declara Dostoievski «hay que decir toda la verdad: estos hombres eran excepcionales. Quizá eran los más dotados, los más fuertes de nuestro pueblo». Sus crímenes nacieron de cierta fuerza de carácter y, con frecuencia, de una defensa de los principios morales instintivos, exhibidos en circunstancias en las que otros habrían sido completamente aplastados.

Los años que pasó Dostoievski en *Memorias de la casa muerta* lo expusieron a una extraordinaria gama de personalidades en la que la santidad genuina se codeaba con la más baja depravación. Casi todos habían salido, en algún momento crucial, de los límites de la vida social normal para cometer un acto violento que había decidido su destino de una vez por todas. El efecto en Dostoievski de exponerse a esto en cuanto a su comprensión imaginativa de la experiencia humana fue considerable, y su representación de los personajes dio posteriormente un salto cualitativo en profundidad y escala que puede atribuirse directamente a esta causa.

Hubo un aspecto particular de la vida en el campamento que se convirtió en el sello más distintivo de su genio. *Memorias de la casa muerta* contiene una notable serie de análisis que, centrándose en los impulsos inconscientes de la psique humana, describen su irrefrenable necesidad de afirmarse y de manifestar su connatural dignidad. Esta necesidad era tan imperiosa que, al no poder encontrar salidas normales en las condiciones represivas del campo de prisioneros, estallaba en todo tipo de formas irracionales, absurdas e incluso autodestructivas. Siempre preocupado por las deformaciones del carácter causadas por la falta de libertad, Dostoievski había explorado este tema en sus primeras obras, pero apenas había arañado la superficie. La vida en el campo de prisioneros le proporcionó un punto de vista único para estudiar a los seres humanos que viven bajo una presión psicológica extrema y que responden a dicha presión con el comportamiento más frenético. Una vez que Dostoievski se dominó a sí mismo lo suficiente como para ser capaz de controlar lúcidamente su entorno, empezó a entender incluso esa conducta que desafía el sentido común como el producto de una necesidad humana genuina, y ya no como las perversidades monstruosas de una colección de Quasimodos morales que hubiesen rebasado por completo de los límites humanos.

No podemos entender realmente la posterior visión del mundo de Dostoievski si separamos sus percepciones y valores de forma demasiado tajante del contexto de restricción psicológica en el que fueron remodelados. Porque Dostoievski estaba convencido de que

ningún orden humano sería viable en última instancia si no reconocía estas exigencias irreprimibles del espíritu humano y les ofrecía algún alivio. *Memorias de la casa muerta* es tan rica en ilustraciones de este poder de lo irracional, y son tan variadas en su naturaleza e importancia, que uno apenas sabe por dónde comenzar. Pero empecemos por las observaciones de Dostoievski sobre los efectos psicológicamente perturbadores de la vida en común impuesta a los convictos. Estaba convencido de que esta cercanía contribuía a su excesiva inquietud e irritabilidad. «Estoy seguro», afirma, «de que todos los convictos sentían esta tortura, aunque por supuesto en la mayoría de los casos de forma inconsciente». En cuanto a él mismo, quizá la peor «tortura de la vida carcelaria, casi más terrible que cualquier otra […] era la *vida obligatoria en común*». En otro lugar, insiste: «Nunca pude imaginar, por ejemplo, lo terrible y agonizante que sería no estar ni un solo minuto a solas durante los [cuatro] años de mi encarcelamiento».

La verdad de estas palabras queda demostrada por una carta que Dostoievski escribió, casi inmediatamente después de su liberación, a la señora Fonvizina: «Hace ya casi cinco años que estoy vigilado entre una multitud de gente, y nunca he tenido una sola hora a solas. Estar solo es una necesidad normal, como comer y beber; de lo contrario, en este comunismo forzado uno se convierte en un odiador de la humanidad. La sociedad de otras personas se convierte en una tortura insoportable, y fue esto lo que más sufrí durante esos cuatro años»[22]. Es sorprendente ver cómo Dostoievski identifica pronto su existencia en el campo de prisioneros con la vida en una de esas utopías socialistas ideales (Fourier, Cabet) en las que tantos de sus amigos del Círculo Petrashevski se habían adentrado alguna vez. Sin duda, él mismo nunca había aceptado del todo esas utopías, pero su reacción se había arraigado visceralmente en esa abrumadora sensación de que el yo necesita defenderse de esa intrusión psicológica.

Una ilustración mucho más dramática del poder del impulso irracional sobre el comportamiento humano la proporcionan los comentarios de Dostoievski sobre los prisioneros que esperan el castigo de los azotes o los golpes. «Para aplazar el momento del castigo […] los convictos a veces recurrían a terribles artimañas; apuñalando a uno de los oficiales o a un compañero convicto conseguían un nuevo juicio, y su castigo se aplazaba durante unos dos meses y así alcanzaban su objetivo. No les importaba que su castigo, cuando llegase dos meses después, fuera dos o tres veces más severo». Uno de los pacientes del hospital había bebido una jarra de vodka mezclada con tabaco para retrasar su castigo; murió a causa de los efectos del brebaje. La prudencia más corriente, como vemos, fue barrida por un miedo demasiado elemental para ser dominado.

El componente irracional de estos ejemplos sigue estando motivado por causas comprensibles. No es el caso de otros tipos de comportamiento, en los que la causa es tan leve que no se corresponde en absoluto con el efecto, o en los que no se percibe ninguna causa inmediata. El verdadero genio de Dostoievski se revela cuando explora estos extremos aberrantes e intuye el profundo significado humano de lo que parece una locura. Así, un rasgo peculiar de la vida de los convictos campesinos era la actitud general hacia el dinero. Era, señala Dostoievski, «de enorme y abrumadora importancia» en la cárcel, porque permitía al convicto obtener todo tipo de lujos prohibidos —comida extra, tabaco, vodka, sexo— que ayudaban a hacer la vida más soportable. Se podría suponer que los presos se aferraban a su dinero y lo utilizaban con moderación, pero ocurría exactamente al contrario. Cada convicto que lograba reunir una suma suficiente la derrochaba gloriosamente en una gran borrachera. Y así, después de amasar el dinero «con cruel esfuerzo, o haciendo uso de una extraordinaria astucia, a menudo en conjunción con el robo y el engaño», el convicto lo dilapidaba con lo

que Dostoievski llama «una insensatez infantil».

Pero, se apresura a explicar, «si bien lo tira como si fuera basura, lo hace apuntando a lo que considera de mayor valor». ¿Y qué es más preciado para el convicto que todos los beneficios materiales que puede obtener del dinero? «La libertad o el sueño de la libertad», responde Dostoievski. Porque hay que darse cuenta de que «la palabra convicto no significa otra cosa que un hombre sin voluntad propia, y al gastar dinero está mostrando una voluntad propia». Al beber y comer, al romper las reglas de la disciplina carcelaria y al intimidar a sus compañeros en la miseria, el convicto está «fingiendo ante sus compañeros e incluso persuadiéndose a sí mismo, *aunque solo sea por un tiempo*, de que tiene infinitamente más poder y libertad de lo que se supone». Nada es más importante para el convicto que *sentir* que puede hacer valer su voluntad y ejercer así su libertad; no hay riesgo que se niegue a correr, ni castigo que no soporte, en aras de su temporal (e ilusoria) satisfacción, que le resulta infinitamente preciosa.

Aquí Dostoievski ya no se limita a subrayar el papel dominante de los elementos irracionales en el comportamiento humano; ahora la necesidad del individuo de ejercer su voluntad y, por tanto, de experimentar una sensación de autonomía al hacerlo, se considera el impulso más fuerte de la psique. La incapacidad de cumplir con este impulso puede ser desastrosa. Incluso, observa Dostoievski, «este súbito estallido en el hombre de quien menos se hubiera esperado, es simplemente el conmovedor anhelo histérico de autoexpresión, el anhelo inconsciente de sí mismo, el deseo de afirmarse, de hacer valer su yo machacado, un deseo que de repente se apodera de él y alcanza el tono de la furia o del despecho, de la aberración mental, de los ataques y las convulsiones nerviosas. Así, tal vez un hombre enterrado en vida y que despierta en su ataúd podría golpear su tapa y luchar por arrojarla, aunque, por supuesto, la razón podría convencerle de que todos sus esfuerzos serían inútiles; pero el problema es que no es una cuestión de razón, sino de convulsiones nerviosas».

En el exterior existían condiciones similares, y muchos de los convictos habían llegado al campo precisamente por haberse rebelado contra ellas. Cada uno de ellos había sido un campesino, un siervo de la casa, un soldado o un obrero que había llevado durante mucho tiempo una vida tranquila y pacífica, soportando las cargas de su suerte con paciencia y resignación. «De repente, algo en él parece romperse; su paciencia cede y clava un cuchillo a su enemigo y opresor». Tales descripciones de personalidades oprimidas más allá de lo soportable, que estallan en un frenesí histérico y se rebelan contra su subyugación, se encuentran entre los pasajes más impresionantes del libro. Aquí estamos en el origen de lo que en su día se convertiría en la revuelta del protagonista de *Apuntes del subsuelo*, pero esta obra solo pudo escribirse después de que Dostoievski se convenciera de que, en el mundo previsto por la ideología radical de la década de 1860, la situación del individuo sería idéntica a lo que había visto y sentido en el campo de prisioneros.

Muchos detalles de *Memorias de la casa muerta* nos ayudan a entender cómo los convictos campesinos mantenían su equilibrio psíquico, y aquí se hace hincapié de nuevo en la prevalencia de los componentes irracionales sobre otros aspectos del comportamiento de los convictos. Los convictos preferían que se les asignara una «tarea» en lugar de simplemente trabajar el número de horas reglamentario; la tarea les incitaba a trabajar más para ganar un poco más de tiempo libre y adquirir un ligero grado de control sobre sus vidas. Por esta misma razón, todos odiaban los trabajos *forzados* y los encontraban especialmente gravosos, aunque a Dostoievski le sorprendía encontrarlos tan relativamente ligeros. Muchos campesinos convictos habían trabajado mucho más duramente en la vida civil, y Dostoievski admite haberse dado cuenta «solo mucho tiempo después […] de que la dureza, el carácter

penal del trabajo no residía en que fuera difícil e ininterrumpido, sino en que era *obligatorio*, forzoso».

La mayoría de los presos eran artesanos cualificados que ganaban algo de dinero vendiendo sus productos a la población local. Todos los presos poseían herramientas prohibidas, y Dostoievski conjetura que «las autoridades cerraban los ojos» ante esta infracción de las normas porque entendían intuitivamente que ese trabajo era una válvula de escape para los presos. «Si no fuera por su trabajo privado al que se dedicaba con toda su mente, con todo su interés», escribe Dostoievski, «un hombre no podría vivir en la cárcel». Más importante que el dinero extra eran los beneficios psíquicos de esta tarea autoimpuesta, realizada libremente y garante de que el individuo se sentía dueño de sí mismo y moralmente autónomo. «Sin el trabajo, sin la propiedad normal legítima, el hombre no puede vivir; se deprava y se transforma en una bestia […]. El trabajo les salvaba del crimen; sin este trabajo privado los condenados se habrían devorado unos a otros como arañas en un tarro de cristal». Las implicaciones sociopolíticas de esta afirmación constituyen un rechazo rotundo de la base moral del socialismo utópico (o de cualquier otro tipo), que considera la propiedad privada como la raíz de todos los males.

Pero al igual que el individuo puede ser empujado al crimen irracional y a destruirse a sí mismo, también tiene una autodefensa interna irracional para no llegar a ese estado. Y esta autodefensa es la capacidad humana para la esperanza. «Desde el primer día de mi vida en la cárcel», dice Dostoievski, «empecé a soñar con la libertad». En el caso de muchos otros convictos, «la asombrosa audacia de sus esperanzas me impresionó desde el principio». Era como si la vida en la cárcel no formase parte de la existencia del convicto, que era emocionalmente incapaz de aceptarla como tal. «Cada convicto […] contempla los veinte años que tiene por delante como si fueran dos, y está plenamente convencido de que cuando salga de la cárcel a los cincuenta y cinco estará tan lleno de vida y energía como lo está ahora a los treinta y cinco». Incluso los condenados a cadena perpetua seguían esperanzados de que se produjese un cambio de suerte, y, escribe Dostoievski, «*esta extraña esperanza, impaciente e intensa*, que a veces se manifestaba involuntariamente, en ocasiones de forma tan salvaje que era casi como un delirio, y lo que era más sorprendente, persistiendo a menudo en hombres aparentemente del mayor sentido común, daba un aspecto y carácter especial al lugar».

Uno de los recuerdos más alucinantes de Dostoievski es el de haber visto a los convictos encadenados a la pared en la prisión de Tobolsk, sin poder moverse más de dos metros, durante cinco y a veces diez años. Sin embargo, todos se comportaban bien y estaban tranquilos, y «todos ansiaban el final de la condena. ¿Por qué, se pregunta uno? Le diré por qué: saldrá de la sofocante y oscura habitación con su bajo techo abovedado de ladrillo y caminará por el patio de la prisión […] y eso será todo. Nunca se le permitirá salir de la prisión. Lo saben, y sin embargo están desesperadamente ansiosos por que les quiten las cadenas. Si no fuera por ese anhelo, ¿cómo podría permanecer cinco o seis años encadenado sin morir o perder la razón? Algunos no lo soportarían en absoluto».

Es así pues la capacidad de esperar la que mantiene a los hombres vivos y cuerdos incluso en las condiciones más espantosas. «Cuando ha perdido toda esperanza, todo propósito en la vida», escribe Dostoievski en una conmovedora frase, «el hombre suele convertirse en un monstruo en su miseria». La gran mayoría de los condenados, envueltos en su incesante sueño de libertad, nunca llegaron afortunadamente a ese estado de desesperación total. Sin embargo, la imaginación de Dostoievski no pudo resistirse a dar el salto escatológico que se convertiría en algo tan característico en su caso —el salto a la condición

final de cualquier situación empírica que esté considerando—, de ahí que, para dramatizar la importancia suprema de la esperanza para la vida humana, *invente* deliberadamente una situación en la que esta se destruye por sistema. Este pasaje, el más inquietante del libro, aparece en mitad de su análisis de las diferentes reacciones ante el trabajo libre y el forzado.

> Se me ha ocurrido la idea de que, si se quiere aplastar, aniquilar totalmente a un hombre […] basta con asignarle un trabajo de una naturaleza absolutamente inútil e irracional […]. Si tuviera que echar agua de un recipiente a otro y luego al revés, una y otra vez, golpear la arena para mover un montón de tierra de un lugar a otro y luego traerlo de vuelta, creo que el convicto se colgaría en pocos días o cometería mil crímenes, prefiriendo morir a soportar tal humillación, vergüenza y tortura.

Basta con transponer ligeramente los términos de este pasaje para ver sus implicaciones metafísicas. No creer en Dios y en la inmortalidad, para el último Dostoievski, es estar condenado a vivir en un universo sin sentido último, y los personajes de sus grandes novelas que alcanzan este nivel de autoconciencia inevitablemente se destruyen a sí mismos porque, negándose a soportar el tormento de vivir sin esperanza, se han convertido en monstruos en su miseria.

La matriz del último Dostoievski ya está contenida en las páginas engañosamente objetivas y no comprometidas de *Memorias de la casa muerta,* y esta obra proporciona el contexto adecuado para glosar uno de los pasajes más controvertidos que Dostoievski escribió jamás. Este pasaje, contenido en su franca y conmovedora carta a la señora Fonvizina poco después de ser liberado, ofrece una visión reveladora de las luchas de Dostoievski con el problema de la fe. Por entonces su antigua benefactora había regresado a Rusia, y Dostoievski ha deducido de su carta que la vuelta a casa la ha abrumado con sentimientos en los que hay mucha más tristeza que alegría. «Lo comprendo», le asegura Dostoievski, «y a veces he pensado que si un día volviera a mi país mis impresiones contendrían más de sufrimiento que de alegría. Creo que al volver a su país cada exiliado tiene que vivir de nuevo, en su conciencia y en su memoria, toda su desgracia pasada. Es como una balanza en la que se calibra y se mide el verdadero peso de todo lo que se ha sufrido, soportado y perdido, y de lo que los virtuosos nos han quitado».

Después de vincular así la tristeza del regreso con la animosidad del exiliado hacia «el pueblo virtuoso», Dostoievski ofrece a la señora Fonvizina el consuelo contra esa amargura que él mismo ha encontrado en su fe religiosa. Lo que va a decir, sugieren sus palabras, le ha ayudado a dominar las oleadas de sus propios estados de ánimo de melancolía e ira.

> He oído a mucha gente decir que eres creyente, N. D. […]. No es porque seas creyente, sino porque yo mismo he vivido y sentido eso [su estado de ánimo de abatimiento] y te diré que en esos momentos uno tiene sed de fe como "la hierba reseca" desea el agua, y la encuentra al fin porque la verdad se hace evidente en la infelicidad. Te diré que soy hijo de este siglo, un hijo de la incredulidad y de la duda, lo soy hoy y (lo sé) lo seré hasta la tumba. Cuántas terribles torturas me ha costado y me cuesta todavía ahora esta sed de fe, que es tanto más fuerte en mi alma cuantos más argumentos encuentro contra ella. Y, sin embargo, Dios me envía a veces instantes en los que estoy completamente tranquilo; en esos instantes amo y me siento amado por los demás, y es en esos instantes cuando he configurado para mí un *Credo* en el que todo me resulta claro y sagrado. Este *Credo* es muy sencillo, es este: creer que no hay nada más bello, profundo, simpático, razonable, varonil y más perfecto que Cristo; y me digo con un amor celoso no solo que no hay nada sino que no puede haber nada. Si alguien me demostrase que Cristo está fuera de la verdad, y

que, en *realidad*, la verdad está fuera de Cristo, entonces preferiría quedarme con Cristo antes que con la verdad[23].

Las respuestas de Dostoievski, reveladas por primera vez en esta carta crucial, tienen su origen en las dos experiencias más trascendentales de sus años de prisión. Una es la visión del campesino Marey, cuya inspiración le ayudó a alcanzar esos momentos de tranquilidad interior y de identificación amorosa con los demás durante los cuales pudo formular su credo. La otra, contenida en su nueva comprensión de la centralidad y el poder de lo irracional como fuerza en la vida humana, resultó en su inequívoca elección de Cristo por encima de «la verdad». El ideal y el mensaje de Cristo habían llegado a significar algo mucho más íntimo y personal que una doctrina de transformación social; algo mucho más profundamente entrelazado con las necesidades más angustiosas de su propia sensibilidad. La fe en Cristo fue su sostén en el momento de enfrentarse a la muerte, había demostrado ser un vínculo crucial entre él y sus compatriotas rusos, y le había rescatado de la espantosa perspectiva de vivir en un universo sin esperanza. Todas las dudas de Dostoievski como «hijo de su siglo» —que se le revelaron mucho antes de conocer a Belinski— habían sido simplemente superadas por su nueva comprensión de las exigencias psíquico-emotivas del espíritu humano. Tales dudas ya no podían hacer que su fe se tambalease, porque todo en *Memorias de la casa muerta* había hablado en contra de ellas y había afirmado la debilidad y palidez de la razón cuando se enfrenta a las situaciones de crisis de la existencia humana.

A menudo se ha cuestionado si el credo de Dostoievski debe tomarse al pie de la letra. ¿Puede una persona con un escepticismo tan imposible de erradicar ser considerada realmente un cristiano creyente? Pero el choque entre la razón y la fe ha sido una constante de la tradición cristiana desde san Pablo (que sabía que su fe era «una tontería para los griegos»), y una línea de pensadores cristianos que va desde Tertuliano y san Agustín hasta Lutero, Pascal y Kierkegaard se ha detenido en la oposición entre razón y revelación. Dostoievski es el que más se acerca al danés, gran defensor de la fe, quien, al enfrentarse al impacto que tuvo la crítica hegeliana de izquierda a la religión —considerada una forma de autoalienación del espíritu humano—, optó por *aceptar* esta crítica y separar la fe por completo de la razón humana.

Al igual que Dostoievski, y con más rigor si cabe, Kierkegaard decidió posicionarse con lo irracional de la fe frente a la razón y llevar la oposición entre ambas hasta la paradoja. La fe, dijo, es «certeza subjetiva», que definió como «incertidumbre objetiva […] captada con la aprehensión de la más apasionada interioridad»[24]. Algunas palabras de los cuadernos de Kierkegaard ayudan a iluminar el aspecto subjetivo y existencial de esa «interioridad más apasionada» en la que Dostoievski también se apoyó para compensar la «incertidumbre objetiva» de su propia creencia en Cristo. «Si tengo fe —escribió Kierkegaard— no es algo que vaya a poder constatar jamás con certeza inmediata; pues la fe es precisamente este dar vueltas alrededor de algo, solo que dialéctico, algo que está incesantemente en el temor y el temblor pero nunca en la desesperación; la fe es exactamente esta preocupación interminable por uno mismo, que lo mantiene alerta y dispuesto a arriesgarlo todo, esta preocupación por uno mismo en cuanto a si realmente tiene fe, y ¡mira! precisamente esta preocupación por uno mismo es la fe»[25]. No se puede describir mejor el siempre inestable punto de equilibrio de la propia fe de Dostoievski, que, tal y como la contemplamos espontáneamente expresada en su credo, siempre quedará peligrosamente en un «dar vueltas de carácter dialéctico», en lo que sobrevuela el abismo de la duda.

[1] *DW* (1873), p. 152.
[2] *Ibid*.
[3] V. G. Belinski, *Obras filosóficas escogidas*, Moscú, 1948, p. 125.
[4] P. K. Martyanov, "V perelome veka", *Istorichesky Vestnik* 10-11 (1895), 11, p. 448.
[5] Alexánder Pushkin, *The daughter of the captain*, trad. Natalie Duddington, reimpreso en *The Poems, Prose and Plays of Pushkin*, ed. Avrahm Yarmolinski, Nueva York, 1936, p. 741.
[6] *Pis'ma*, 1, p. 143; 20 de febrero de 1854.
[7] *PSS*, 7, pp. 315, 408.
[8] Georg Brandes le dijo al propio Nietzsche que Dostoievski representaba la misma moral esclavista contra la que el pensador alemán filosofaba con un martillo. Nietzsche se mostró de acuerdo, y repreguntó en una carta (20 de noviembre de 1888): «De todos modos, lo atesoro como el material psicológico más valioso que conozco; le estoy sumamente agradecido, por mucho que siempre rechine contra mis instintos más profundos». Citado en Wolfgang Gesemann, Nietzsche's Verhältnnis zu Dostoievski auf dem europäischen Hintergrund der 80er Jahre", *Die Welt der Slaven* 2 (julio de 1961), p. 142.
[9] Waclaw Lednicki, *Russia, Poland and the West,* Nueva York, 1954, p. 275. El libro de Lednicki contiene una traducción de la mayor parte del capítulo que Tokarzewski dedica a Dostoievski en su *Siedem lat katorgi,* Varsovia, 1907.
[10] *Ibid*., pp. 272-273.
[11] *DW* (1876), p. 206.
[12] *Ibid*.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid*.
[15] *Ibid*., pp. 206-207.
[16] *Ibid*., p. 206.
[17] *Ibid*., p. 209.
[18] *Ibid*., p. 210.
[19] *Ibid*.
[20] William James, *The Varieties of Religious Experience*, Nueva York, 1929, p. 172.
[21] *DW* (1876), p. 202.
[22] *Pis'ma*, 1, p. 143; 20 de febrero de 1854.
[23] *Ibid*., p. 142.
[24] Walter Lowrie, *Kierkegaard*, 2 vols., Nueva York, 1962, 2, p. 138.
[25] Citado en Walter Ruttenbeck, *Sören Kierkegaard, der Christliche Denker und sein Werk*, Berlín, 1929, p. 225.

17.
SOLDADO DOSTOIEVSKI

DOSTOIEVSKI FUE LIBERADO de la prisión militar de Omsk el 15 de febrero de 1854. Pero la libertad por la que había esperado tanto tiempo era aún mínima. Como comentó en su carta a la señora Fonvizina: «Aunque ahora lleve el abrigo de soldado, soy tan prisionero como antes»[1]. Por razones de salud se le permitió permanecer en Omsk durante un mes, y tanto él como Durov vivieron en casa del hospitalario Konstantin Ivanov y su esposa.

Las cartas de Dostoievski nos ofrecen una imagen muy gráfica de su difícil situación como soldado de baja graduación. Completamente dependiente de la buena voluntad e incluso de la caridad de los demás, se vio obligado a suplicar continuamente ayuda. Lo que empeoraba aún más su situación era la convicción de que había salido del campo de prisioneros dotado de nuevos poderes como escritor y que, si se le permitiese utilizar su talento, todos sus problemas podrían resolverse de un plumazo. En su carta a Mijaíl, escrita durante su recuperación en Omsk, Dostoievski no se esfuerza por ocultar su agenda personal cuando pide un informe completo sobre todos sus familiares y sobre el estado exacto de las finanzas de Mijaíl (que había abierto una pequeña fábrica de cigarrillos con su parte del reparto de los bienes de la familia Dostoievski). Dostoievski está decidido a luchar por volver a la literatura rusa y sabe que esto implicará un largo periodo durante el cual su supervivencia dependerá de la ayuda que pueda reunir de familiares y amigos. «Necesito dinero», le dice a Mijaíl sin rodeos. «*Tengo que vivir, hermano. Estos años no habrán pasado sin dar sus frutos* […]. Lo que gastes en mí no se perderá. Si consigo vivir, lo devolveré con intereses […] y ahora ya no escribiré nimiedades. Oirás hablar de mí»[2].

Otra petición a Mijaíl, hecha en términos aún más urgentes, fue el envío de libros. Incluso después de la destitución del comandante Krivtsov, la relación de Dostoievski con la literatura estaba demasiado cargada de emociones como para permitirle coger un libro a la ligera. Recuerda «la extraña y agitadora impresión que me causó el primer libro que leí en la cárcel»: una de las «voluminosas» revistas rusas que contenían obras literarias, críticas y comentarios sociales. «Mi vida anterior se alzó ante mí llena de luz y color y traté de conjeturar, a partir de lo que había leído, hasta qué punto se había quedado atrás […]. ¿Qué emociones agitaban ahora a la gente? ¿Qué preguntas ocupaban sus mentes? Estudié detenidamente cada palabra, intenté leer entre líneas y encontrar significados secretos y

alusiones al pasado; busqué rastros de lo que nos había agitado en mi época. Y qué triste fue para mí darme cuenta de lo alejada que estaba de esta nueva vida, hasta qué punto estaba al margen de todo. Tendría que acostumbrarme a todo de nuevo, volver a conocer a una nueva generación».

En consecuencia, le ruega a Mijaíl que le envíe lo que vendría a ser el contenido de una pequeña biblioteca de investigación. Como era de esperar, pide que le envíen «las revistas de este año, al menos *Notas de la Patria*», pero parece aún más ansioso por sumergirse en el pasado: «Necesito (urgentemente) a los historiadores antiguos (en traducción francesa) y a los modernos, es decir, a Vico, Guizot, Thierry, Thiers, Ranke, etc., a los economistas y a los Padres de la Iglesia»[3]. «Envíame el Carus» —continúa— «la *Crítica de la razón pura* de Kant, y si puedes enviar cosas clandestinamente, mete sin falta a Hegel, especialmente su *Historia de la Filosofía*. Mi futuro depende por entero de ello»[4].

Dostoievski advierte a Mijaíl que debe quemar su carta; pero es tan grande su deseo de libros que está dispuesto a correr el riesgo de violar las normas para obtenerlos. Más de un año después todavía no había llegado ningún libro de Mijaíl, aunque este había entregado algunos a un amigo común para que se los enviara. Es posible que algunos llegasen a su destino a finales de la primavera de 1855, cuando Dostoievski agradece a Mijaíl la recepción de un paquete. Pero difícilmente podría haber obtenido todo lo que pidió: en aquella época compartía casa de campo con el barón Wrangel, quien se refiere a «las lamentables existencias de nuestros libros» y se imagina a Dostoievski releyendo cada uno de ellos un número incontable de veces[5].

Dostoievski estaba pensando en varios proyectos que esperaba que acelerasen su rehabilitación. Uno de ellos se refería, escribe, «a la misión del cristianismo en el arte». Tenía la intención de llamar a esta obra *Cartas sobre el arte* y dedicarla a Su Alteza María Nikolaevna, la hija de Nicolás I, que entonces era presidente de la Academia de Bellas Artes. «Deseo exigir la autorización para dedicarle mi artículo», explica, «y para publicarlo sin firma»[6]. Las obras de los Padres de la Iglesia le habrían proporcionado información tanto sobre la teología como sobre la actitud de la Iglesia primitiva hacia el arte, mientras que Kant y Hegel eran parte de su plan para volver a irrumpir en los estantes de libros mediante traducciones. En una carta escrita en noviembre de 1854, el joven Wrangel le dice a su padre que él y su nuevo amigo tienen la intención de «traducir la *Filosofía* de Hegel [...] y *Psyche,* de Carus»[7]. Dostoievski había pedido el antaño famoso tratado de psicología de Carus, a veces considerado un precursor del psicoanálisis, *Psyche zur Entwicklungsgeschichte der Seele* (1846). Wrangel escribe a su padre que Dostoievski «no sabía alemán»[8]; sin duda, por eso recurrió a la ayuda de alguien para quien el alemán habría sido una lengua tan materna como el ruso.

Lo que Dostoievski habría admirado en Carus, cuyas credenciales científicas eran impecables, era una mente totalmente al tanto de las últimas teorías de la biología y la fisiología, pero que las interpretaba en los términos anticuados de la *Naturphilosophie* de Schelling. Carus consideraba que tanto la naturaleza como la vida humana tenían su origen en una Idea Divina y que el alma individual era inmortal porque participaba en la eternidad de este principio creador divino. A mediados de la década de 1840, en oposición a los argumentos «científicos» de Belinski a favor del ateísmo, el materialismo y el determinismo, Dostoievski habría aprovechado con entusiasmo el libro de Carus como prueba de que se podía estar al día y ser «científico» sin abandonar la creencia en algún tipo de principio sobrenatural o en los preceptos de la moral cristiana. Y ello porque podía encontrar en Carus un elogioso tributo al principio fundamental de esta moral —la ley del amor—apoyado por

una cita del Nuevo Testamento. Es la ley del amor, que atraviesa toda la naturaleza y comienza con la diferenciación sexual, la que para Carus suscita primero en la humanidad el impulso de la devoción y la abnegación, y por lo tanto conduce a la conquista definitiva del egoísmo («la entrega incondicional a lo divino que se cierne sobre toda conciencia, en una palabra, al *amor de Dios*»[9]).

La profunda conciencia de Dostoievski sobre el poder de lo irracional en la experiencia humana solo habría confirmado lo que ahora aprendía de Carus sobre la fuerza de lo irracional y lo inconsciente: «La clave para la comprensión de la esencia de la vida consciente del alma se encuentra en la región de lo inconsciente»[10]. Sin embargo, por «inconsciente», Carus se refiere no solo a la vida psicológica, sino a toda la naturaleza, a la que considera dotada de una vida anímica que solo difiere de la psique en grados de conciencia y autoconciencia. Carus enfatiza que las formas superiores de conciencia deben mantenerse en equilibrio con las fuerzas inconscientes de la existencia para no desestabilizarse. Puede verse en este esquema protojunguiano cierta analogía con la ideología del *pochvennichestvo* de Dostoievski, elaborada unos años más tarde, y ciertamente debió ser un estímulo para ella. La ideología del *pochvennichestvo* exigía la fusión de una intelectualidad inspirada en las ideas occidentales del racionalismo y la ilustración con las fuerzas morales inconscientes que se encontraban en el seno aún incorrupto del pueblo ruso.

Carus compara el mal moral con un estado de enfermedad física; ambos son desviaciones del estado normal de las fuerzas inconscientes que regulan la salud de un organismo. Pero, al igual que la naturaleza tiene medios para restablecer su propio equilibrio en el caso de la enfermedad física, la conciencia moral tiene su propio medio «inconsciente» —la «conciencia» humana— que trabaja para restaurar la salud moral del individuo[11]. Esta imagen de la conciencia como regulador natural e instintivo de la psique humana, cuya distorsión o perversión conduce a una verdadera «enfermedad» del ser, se convertiría en uno de los temas principales de las grandes obras de Dostoievski que estaban por venir.

Sin embargo, Dostoievski tuvo que abandonar los planes que pudiera tener en cuanto a su actividad literaria ante las sombrías necesidades de su existencia. El tiempo de ocio se le terminó cuando dejó a los Ivanov, cuya amabilidad alaba a su hermano con sentidas palabras. «Habría muerto definitivamente si no hubiera encontrado gente aquí», confiesa. «K. I. I[vanov] ha sido un verdadero hermano para mí […]. Y no estaba solo. Hermano, hay mucha gente noble en el mundo»[12]. A mediados de marzo hizo el viaje a Semipalatinsk y se incorporó a las filas del Séptimo Batallón de Línea del Cuerpo del Ejército de Siberia.

Semipalatinsk resultó ser, como lo describe el barón Wrangel, «mitad ciudad, mitad pueblo». Se extendía entre las ruinas de una antigua ciudad mongola situada en la empinada ladera derecha del río Irtish. La mayoría de las casas eran construcciones de madera sin pintar y de un solo piso; solo la única iglesia ortodoxa que había —obligada a competir con siete mezquitas— estaba construida en piedra, y un enorme mercado cubierto daba cobijo a las caravanas de camellos y caballos de carga que llevaban el floreciente comercio entre Rusia y Asia Central. En la orilla opuesta del río se veían las grandes tiendas de fieltro de los kirguises, seminómadas. Las calles estaban llenas de arena amontonada; los oficiales rusos llamaban al lugar «el cajón de arena del diablo»[13]. Semipalatinsk seguía formando parte de una región fronteriza en el borde de la estepa, y las incursiones de grupos de asalto de mongoles y kirguises hostiles no eran en absoluto infrecuentes en la zona, aunque una ciudad dotada de guarnición militar no se habría visto directamente amenazada.

A través de algunos amigos de los infatigablemente caritativos Ivanov, Dostoievski obtuvo permiso para vivir solo en la ciudad. Por fin podría disfrutar de unas horas de esa

soledad que tanto había anhelado en el campo de prisioneros. Encontró una cabaña de una sola habitación cerca del cuartel, propiedad de una viuda anciana. El mobiliario era de lo más sencillo, y según cuenta el fastidioso Wrangel, hordas de cucarachas vagaban libremente por la mesa, la cama y las paredes. La hija mayor de la familia, de veintidós años y viuda de un soldado, se ocupaba de las tareas domésticas con mucho cariño cuando no estaba en sus aposentos. Wrangel recuerda que un día tomó el té con Dostoievski al aire libre y que se le unió casualmente, como él dice discretamente, la guardiana de la casa *en grand négligé* (solo una bata atada a la cintura con una faja roja). Después de cuatro años en el campo de prisioneros, ¿podría Dostoievski haberse resistido a unos encantos femeninos tan a su alcance? Nada habría sido más natural, y sabemos que mostraba un interés personal por los asuntos de la familia, ya que intentó, sin éxito, persuadir a la madre de que no permitiese que la atractiva hija menor, de dieciséis años, complementara los ingresos familiares prostituyéndose ocasionalmente con soldados de la guarnición[14].

Poco a poco, la presencia de un exconvicto llamado Dostoievski, que había gozado de cierta notoriedad literaria, empezó a ser conocida entre los miembros más literarios de la comunidad rusa de Semipalatinsk. En esa parte del mundo escaseaban los hombres cultos, y los exiliados de todo tipo (en su mayoría polacos) eran contratados como tutores para complementar o incluso sustituir la escasa educación pública disponible para los niños rusos. Dostoievski no tardó en ser contratado como tutor de los hijos de varias familias, y así empezó a entablar relaciones más estrechas con varios hogares. Se familiarizó con el comandante de su batallón, el bonachón y bromista teniente coronel Belikhov, que había ascendido desde las filas. Este digno oficial consideraba la lectura una tarea pesada, por lo que invitó a Dostoievski a venir a leerle periódicos y revistas.

Una noche, en casa de Belikhov, Dostoievski conoció a Alexánder Ivanóvich Isaev y a su esposa, María Dimitrievna. Isaev era otro de esos incorregibles y atractivos borrachos rusos que Dostoievski ya había retratado y que iba a inmortalizar en el anciano Marmeládov en *Crimen y castigo*. Isaev había llegado a Semipalatinsk como funcionario de aduanas, pero por alguna razón —tal vez el orgullo exacerbado de un borracho— había renunciado a su puesto. La familia Isaev, que incluía a un hijo de siete años, Pasha, vivía así a duras penas mientras el sostén de la familia supuestamente buscaba otro empleo. Mientras tanto, el poco dinero que podían reunir él y su esposa lo despilfarraba Isaev en juergas con sus compinches, que pertenecían a lo más granado de la chusma de la ciudad. Dostoievski, nos dice Wrangel, era infinitamente caritativo con respecto a las debilidades y faltas humanas. Escribiendo a Mijaíl, Dostoievski comenta que Isaev «era, a pesar de toda esa porquería, excepcionalmente noble»[15]. Sin embargo, no fue el marido el que pronto atrajo a Dostoievski a pasar todo su tiempo en casa de los Isaev, sino la esposa, destinada a convertirse en el primer gran amor de su vida.

El padre de María Dimitrievna era entonces jefe de recepción para los viajeros que llegaban a Astracán, una ciudad portuaria en el mar Caspio. Todas sus hijas habían sido educadas en una *pensión* privada, y el nivel intelectual y espiritual de la señora Isaeva era inequívocamente superior al de la esposa media del ejército o de la burocracia de Semipalatinsk. «María Dimitrievna tenía unos treinta años», escribe Wrangel, «y era una rubia bastante bonita de mediana estatura, muy delgada, con un carácter pasional dado a los sentimientos exaltados. Ya entonces un rubor de mal pronóstico se reflejaba en su pálido rostro; varios años después la tuberculosis se la llevaría a la tumba. Era muy leída, bastante culta, ávida de conocimientos, amable, e inusualmente vivaz e impresionable. Se interesó mucho por Dostoievski y lo trató con amabilidad, pero no creo que fuese porque lo tuviese en

la más alta estima, sino más bien porque se compadecía de un ser humano infeliz al que el destino había abatido. Es posible que incluso se encariñase con él, pero no puede decirse que estuviera enamorada»[16].

Ciertamente, como todo el mundo en la ciudad, ella era consciente de que él tenía una «enfermedad», pero él mismo aún no estaba seguro de su diagnóstico. «Ya te he hablado de mi enfermedad», escribe a Mijaíl. «Ataques extraños, que se parecen a la epilepsia y, sin embargo, no son epilepsia»[17]. Ella lo veía «muy necesitado de recursos y […] decía que era un hombre "sin futuro"», escribe Wrangel. «Fiódor Mijáilovich tomó el sentimiento de piedad y simpatía como amor mutuo, y se enamoró perdidamente, con la fogosidad de un jovencito»[18]. Se convirtió en un estrecho «amigo de la familia», asumió la función de tutor de su hijo y, como dice Wrangel, «pasaba días enteros en casa de los Isaev»[19]. Esta era la situación cuando Wrangel apareció en escena en noviembre de 1854 para proporcionar a Dostoievski una amistad más estrecha, y un mecenazgo más poderoso que cualquiera que hubiera podido adquirir hasta entonces.

Durante los angustiosos minutos que Dostoievski permaneció en el patíbulo de la plaza de Semenovsky, es posible que sus ojos se volvieran hacia la multitud que rodeaba el espectáculo. Si Dostoievski hubiera sido capaz de distinguir a una persona de otra, seguramente le habría llamado la atención un joven —de apenas diecisiete años, y que llevaba el sombrero de tres picos y el abrigo de uniforme del elitista Liceo Alexánder situado en Tsárskoye Seló— que observaba el proceso con un aire de preocupación. Este joven se llamaba barón Alexánder Yegorovich Wrangel y pertenecía a una de esas familias aristocráticas ruso-alemanas de origen báltico que, bajo Nicolás I, ocupaban los escalones más altos de la burocracia y el ejército.

El joven Wrangel había oído conversaciones sobre el caso en su casa, y aguzó el oído, porque acababa de leer *Pobres gentes* y leía con gran admiración *Netotchka Nezvanova*. Cualquier información relativa al destino del talentoso y desafortunado Dostoievski despertaba su curiosidad, aunque se cuidaba de no revelar en público un gusto literario que habría sido considerado en su entorno políticamente sospechoso. El día del simulacro de ejecución, a pesar de las reprimendas de un familiar que le instó a abandonar la plaza, Wrangel se quedó hasta el final de la macabra comedia y solo se marchó cuando la multitud se disolvió, «persignándose y bendiciendo la misericordia del zar»[20].

Tras graduarse en el Liceo y morirse de aburrimiento en el Ministerio de Justicia, Wrangel decidió unirse a varios de sus compañeros para solicitar un puesto en Siberia. Con solo veintiún años, fue nombrado fiscal de la región que incluía Semipalatinsk. Había conocido a Mijaíl Dostoievski en alguna ocasión en Petersburgo y se alegró de visitarlo antes de iniciar su viaje y de recibir de él cartas para Dostoievski, algo de ropa, libros y cincuenta rublos. Al llegar a Semipalatinsk el 20 de noviembre de 1854, envió inmediatamente un mensaje invitando al soldado Dostoievski a tomar el té con él al día siguiente. «Dostoievski no sabía quién le había convocado ni por qué», recuerda Wrangel, «y cuando llegó, se mostró extremadamente reservado. Llevaba su abrigo gris de soldado, con un cuello rígido rojo y charreteras rojas; taciturno, su rostro estaba pálido y enfermizo […]. Me miraba intensamente con sus agudos ojos azul grisáceo, parecía que intentaba asomarse a mi alma; ¿qué clase de hombre era este?»[21].

Dostoievski se enterró en las cartas que Wrangel había traído, y comenzó a sollozar en silencio mientras leía las que le habían escrito su hermano y su hermana. Wrangel también tenía un paquete de correspondencia esperándole, y él también empezó a sollozar incontroladamente cuando los recuerdos de su familia y amigos surgieron ante sus ojos. «Los

dos estábamos allí cara a cara, […] olvidados por el destino, solitarios. Me sentí tan angustiado que, a pesar de mi mayor rango […] como involuntariamente, sin pensar, yo me eché al cuello de Fiódor Mijáilovich, que estaba enfrente mirándome con expresión triste y pensativa»[22]. El mayor consoló al más joven, y ambos prometieron verse con frecuencia.

Dostoievski y Wrangel se hicieron rápidamente amigos. «Es —explica Dostoievski a Mijaíl— muy amable, aunque con un *point d'honneur* muy desarrollado, increíblemente amable […] lo que a otros irrita y enfurece a él le angustia; la marca de un corazón excelente. *Très comme il faut*»[23]. Los dos empezaron a pasar tanto tiempo juntos que las lenguas empezaron a moverse entre quienes Wrangel llama «los burócratas sobornadores»[24]. Wrangel se dio cuenta de que su correo empezó a llegar cuatro días más tarde que su distribución a los demás; el gobernador militar, teniendo en cuenta su tierna edad, se sintió llamado a advertirle sobre la posibilidad de caer bajo la influencia de un revolucionario tan notorio. Tomando el asunto en sus manos, Wrangel pidió al funcionario que invitase a Dostoievski a su casa para poder juzgar por sí mismo. La visita fue un gran éxito, la invitación se repitió y, a partir de ese momento, Dostoievski fue recibido, gracias a los buenos oficios de Wrangel, en cualquier círculo de la buena sociedad que pudiera encontrarse en Semipalatinsk.

Tres meses después de que Wrangel pusiera el pie en Semipalatinsk, se produjo un acontecimiento que abrió una perspectiva más prometedora para el futuro de Dostoievski. Nicolás I murió repentinamente el 18 de febrero de 1855, abatido mientras el ejército ruso en el Cáucaso seguía combatiendo contra Turquía, y casi un mes después la noticia llegó por fin al lejano puesto de avanzada siberiano. Los pensamientos de los numerosos exiliados políticos se volvieron inmediatamente hacia las perspectivas de amnistía, que tradicionalmente acompañaban la instalación de un nuevo régimen. Además, «los rumores sobre la dulzura de carácter, la humanidad y la amabilidad del nuevo zar habían llegado a Siberia hacía tiempo».[25] Dostoievski compartía estas expectativas generales; y ahora, con el influyente Wrangel a su lado, cuya familia tenía conexiones con los más altos círculos de la corte, tenía todas las razones para creer que se cumplirían.

Menos de un mes después, Wrangel escribió una carta a su padre en la que hablaba por primera vez de Dostoievski. «El destino me ha reunido con una persona poco común en cuanto a las cualidades del corazón y la mente», dice; «es nuestro joven y desafortunado escritor Dostoievski. Le estoy muy agradecido, y sus palabras, consejos e ideas me fortalecerán durante toda mi vida». Y entonces llegó a la verdadera cuestión: «¿Sabe usted, querido padre, si habrá una amnistía? Tantos desgraciados esperan y esperan, como un ahogado se agarra a una brizna de paja». Dos semanas más tarde envió una carta a su hermana, instándola a preguntar a su padre sobre las perspectivas de una amnistía para los presos políticos y sugiriendo que se dijera una palabra en nombre de Dostoievski al general Dubelt o al príncipe Orlov. «¿Será posible que este hombre extraordinario perezca aquí como soldado? […] Estoy triste y enfermo por él; le quiero como a un hermano y le honro como a un padre»[26].

Cuando se escribieron estas cartas, Dostoievski y Wrangel se habían instalado juntos en una dacha llamada cariñosamente «Jardín Cosaco» que estaba en las afueras de la ciudad. El clima de Semipalatinsk durante los meses de verano era insoportablemente caluroso, y Wrangel decidió escapar al comienzo de la primavera, en el momento en que la estepa empezaba a florecer y reverdecer. Encontró una casa vacía en la orilla del río, en medio de una exuberante vegetación, y como el campamento del regimiento de Dostoievski estaba cerca, fue fácil que este compartiera su alojamiento. La imagen que Wrangel ofrece de su

vida en común tiene un carácter idílico que Dostoievski no volvería a conocer durante muchos años. Wrangel, un jardinero entusiasta y polifacético, había decidido mostrar a los nativos que allí se podían cultivar todo tipo de flores y frutas desconocidas en la región, y el trabajo relacionado con este proyecto «agradó y ocupó mucho a Dostoievski, [que] más de una vez recordó su infancia y la granja de su familia»[27].

Para entonces, el romance ilícito de Dostoievski con María Dimitrievna se había vuelto cada vez más absorbente, y la necesidad de poseerla por completo pronto expulsó el resto de los pensamientos de su mente. Para asombro de todos, Alexánder Isaev consiguió encontrar otro puesto, en la pequeña ciudad de Kuznetsk, un remanso miserable perdido en las profundidades del desierto siberiano. La noticia golpeó a Dostoievski, e hizo de repente añicos el frágil mundo de relativa tranquilidad que tan laboriosamente había logrado construir. «Y mira, ella está de acuerdo», le dice a Wrangel con amargura, «no se opone, eso es lo chocante»[28].

Como los Isaev estaban en la indigencia, el empobrecido Dostoievski pidió dinero prestado al servicial Wrangel para ayudarles a reunir lo necesario para el viaje. La partida tuvo lugar en una suave noche de mayo bañada por la luz de la luna, y Wrangel y Dostoievski, según la costumbre rusa, acompañaron al grupo en la primera etapa del viaje después de que se detuvieran para rendir una última visita al Jardín de los Cosacos. Wrangel dio a Isaev champán hasta que cayó en un estupor de borrachera, y luego lo depositó en un carruaje separado para que los dos amantes tuvieran un periodo de privacidad en la despedida. Cuando llegó el momento de partir, Dostoievski y María Dimitrievna se abrazaron, se enjugaron las lágrimas y el *paterfamilias,* muy apenado, fue colocado de nuevo en el *tarantas* abierto en que los Isaev se vieron obligados a realizar el viaje. «Los caballos se pusieron en marcha —recuerda Wrangel—, las bocanadas de polvo se levantaron del camino, el carro y sus pasajeros apenas se veían, la campana del poste se hacía cada vez más tenue […] y Dostoievski seguía como clavado en el sitio, silencioso, con la cabeza baja y las lágrimas corriendo por sus mejillas. Me acerqué a él, le cogí la mano —pareció despertarse tras un largo sueño— y, sin decir nada, subí al carruaje. Volvimos a casa al amanecer»[29].

Inmediatamente empezaron a volar cartas entre Semipalatinsk y Kuznetsk a ritmo semanal, y gracias a una que sobrevivió podemos obtener alguna impresión de primera mano de los sentimientos de Dostoievski por su primer gran amor. «Nunca he considerado nuestro encuentro como algo ordinario», escribe, «y ahora, privado de ti, he comprendido muchas cosas. He vivido durante cinco años privado de seres humanos, solo, sin tener a nadie, en el pleno sentido de la palabra, a quien poder abrir mi corazón. El simple hecho de que una mujer me haya tendido la mano ha inaugurado una nueva época en mi vida. En ciertos momentos, incluso el mejor de los hombres, si se me permite decirlo, es nada más y nada menos que un cabeza de chorlito. El corazón de una mujer, su compasión, su interés, esa bondad infinita de la que no tenemos idea, y que muchas veces, por estupidez, ni siquiera notamos, resultan insustituibles. Todo eso lo encontré en ti»[30].

12. María Dimitrievna Isaeva.

Su relación ya había pasado por momentos tormentosos, y su tempestuoso pasado no auguraba nada bueno para el futuro. Pero Dostoievski asumió la mayor parte de la culpa («para empezar fui un cerdo desagradecido»), y atribuyó los arrebatos de María Dimitrievna a una naturaleza noble «ofendida por el hecho de que una sociedad asquerosa no te valorara ni comprendiera, y para una persona con tu fuerza de carácter es imposible no rebelarse contra la injusticia; ese es un rasgo honesto y noble. Es la base de tu carácter. La vida y los problemas han exagerado e irritado muchas de tus propensiones; pero ¡buen Dios! todo esto se redime con interés, merece cien veces la pena»[31]. Dostoievski siempre vería a María Dimitrievna bajo una luz halagadora, como una persona cuya violenta indignación y explosiones temperamentales expresaban una noble rabia contra las injusticias de la vida. Un día inmortalizaría este aspecto de su personalidad en la trágicamente iracunda Katerina Ivánovna Marmeládova de *Crimen y castigo*.

La separación de Dostoievski de María Dimitrievna marcó el inicio de una relación agitada y perturbadora. La llegada de cada carta semanal, repleta de relatos sobre la enfermedad de su amada, el tedio y la soledad de su existencia, la carga que le suponía cuidar de su marido alcohólico (cuya salud decaía entonces ostensiblemente) y de tratar de educar decentemente a Pasha; todo esto llevó a Dostoievski a desesperarse. Tampoco contribuyeron a disminuir su ansiedad las referencias cada vez más frecuentes a un joven y simpático maestro que había empezado a desempeñar en su vida el papel que antes había asumido Dostoievski. «Con cada carta», escribe Wrangel, «las declaraciones sobre él se volvían más y más entusiastas, alabando su bondad, devoción y nobleza de alma». Dostoievski estaba destrozado por los celos; era lamentable observar su sombrío estado de ánimo, que afectaba a

su salud[32]. Se abatió tanto que Wrangel, alarmado, organizó un encuentro entre los antiguos amantes en una ciudad a medio camino entre las dos localidades. Pero cuando los amigos llegaron después de recorrer muchos kilómetros a caballo no se encontraron con María Dimitrievna, sino con una carta en la que se explicaba que no podía acudir a la cita porque el estado de su marido había empeorado.

En agosto de 1855, Isaev exhaló su último aliento, dejando a María Dimitrievna sola, enferma y sin dinero, luchando por su vida en el pantano de Kuznetsk. Al recibir la noticia, Dostoievski se puso frenético, y escribió a Wrangel, entonces de viaje de negocios, para que enviase a la indigente algún dinero, y que lo hiciera con especial tacto y cuidado; lo perentorio de la ayuda solo la haría más sensible a cualquier negligencia en el tono escogido. Nadie comprendía mejor que el creador de Devushkin en *Pobres gentes* las agonías de una sensibilidad cultivada que había sido humillada por la pobreza y una posición social inferior a su estatus.

El fallecimiento de Isaev permitió a Dostoievski soñar por fin con poseer, legal y públicamente, a la dama de su corazón; pero era impensable pedir su mano permaneciendo en su humilde condición de soldado. Durante todo este tiempo, sin duda, había estado moviendo todos los hilos posibles para obtener un ascenso. Al incorporarse al Cuerpo del Ejército de Siberia, había pedido a Mijaíl que se dirigiera a las autoridades de San Petersburgo y les convenciera de que lo trasladaran a un cuerpo de servicio activo en el Cáucaso. Dostoievski creía que sus posibilidades de obtener un indulto completo en el futuro podrían aumentar si demostraba su lealtad sirviendo en una zona de combate. Además, Wrangel pidió al gobernador general Gasfort que enviase el poema de Dostoievski "El primero de julio de 1855" a la emperatriz, recién enviudada. En esta obra, Dostoievski la exhorta a consolarse con las grandes hazañas de su desaparecido cónyuge al mismo tiempo que pide el perdón para sí mismo:

> Perdona, perdóname, perdona mi deseo;
> perdona que me atreva a hablar contigo.
> Perdona que me atreva a alimentar el sueño sin sentido
> de consolar tu tristeza, de aligerar tu sufrimiento.
> Perdona que yo, un desterrado doliente, ose
> alzar mi voz en esta tumba sagrada.

El poema llegó finalmente a la emperatriz. En noviembre de 1855, Dostoievski fue ascendido al rango de *unter-ofitser* (grado de suboficial), y pudo albergar la esperanza de otros favores futuros. Wrangel abandonó Semipalatinsk un mes más tarde para dirigirse a San Petersburgo, y durante su estancia en la capital quiso dedicarse a promover la causa de Dostoievski. Así pues, se produjo un largo retraso entre la fecha en que Wrangel puso el pie en la capital y la primera carta en la que pudo dar alguna esperanza a Dostoievski, que esperaba en vilo en su lúgubre exilio las noticias que decidirían su futuro.

Mientras tanto, le llegaron rumores de que María Dimitrievna había aceptado a otro pretendiente. El angustiado Dostoievski se sentó a verter su angustia en una carta, pero fue interrumpido por la llegada de una de ella, que carecía, como le dice a Wrangel, incluso de «un rastro de nuestras futuras esperanzas, como si ese pensamiento hubiera sido completamente dejado de lado». Y entonces, finalmente, llegó la pregunta que él había temido durante mucho tiempo: ¿qué debía hacer ella si recibía una oferta de matrimonio de un hombre «de cierta edad con buenas cualidades, en el servicio y con un futuro asegurado?»[33].

La reacción de Dostoievski a esta misiva, a esta fraternal petición de consejo, revela la intensidad melodramática que tan a menudo marcará los enredos amorosos de sus personajes de ficción. «Me sentí como alcanzado por un rayo, me tambaleé, me desmayé y lloré toda la noche […]. En toda mi vida nunca he sufrido tanto […]. Mi corazón está consumido por una desesperación mortal, por la noche hay sueños, gritos, espasmos en mi garganta me ahogan, las lágrimas a veces se niegan obstinadamente a fluir, algunas veces brotan torrencialmente». Se comprende que Dostoievski exclame: «¡Oh, que Dios preserve a todos de esta terrible y espantosa emoción! La alegría del amor es grande, pero los sufrimientos son tan espantosos que sería mejor no estar nunca enamorado»[34].

Sin embargo, lo peor de todo era el conflicto moral en el que estaba sumido. ¿Tenía derecho a impedir que contrajese un matrimonio razonable cuando sus propias perspectivas eran tan inciertas? Pero cuando se imaginaba a María Dimitrievna, «enferma, nerviosa, tan refinada de corazón, culta, inteligente», enterrándose en Kuznetsk para siempre, y con un marido que tal vez «por su parte podría considerar los golpes como algo perfectamente legal en el matrimonio», ¡esto sencillamente lo sacaba de sus casillas! Tuvo la espeluznante sensación de estar viviendo el patético final de su propia primera novela, con María Dimitrievna «en el papel de la heroína de *Pobres gentes*, que se casa con [el brutal] Bykov (¡qué profético fui!)». Y estaba seguro de que ella lo amaba y que solo pensaba en otro movido por la más imperiosa necesidad. «Pero ella me ama, ella me ama, lo sé, lo veo: en su tristeza, su angustia, su melancolía, por los continuos arrebatos que hay en sus cartas, y por muchas otras cosas que no voy a escribir»[35].

Dostoievski apeló a Wrangel, con una urgencia rayana en la histeria, para que redoblase sus esfuerzos en Petersburgo a fin de obtener para él un traslado a la Administración Pública o un ascenso al rango de comisionado. Lo más importante era que necesitaba un permiso para publicar (Dostoievski afirmaba que tendría una «novela» y un artículo terminados en septiembre). También envió a Wrangel, violando las normas del ejército, una carta personal dirigida al general E. I. Totleben, un viejo conocido de sus días en la Academia de Ingenieros Militares y ahora un héroe nacional por las brillantes fortificaciones que había ideado para la defensa de Sebastopol durante la guerra de Crimea. Wrangel ya le había hecho una visita en nombre de Dostoievski, pero a este se le ocurrió, como último recurso, apelar directamente al hombre del momento y valerse de su enorme prestigio para acelerar una decisión favorable.

«Me declaro culpable», admite a Totleben después de exponer brevemente los hechos de su detención, juicio y condena. «Fui condenado legal y justamente; una larga tribulación, torturadora y cruel, me despertó y cambió mis ideas en muchos aspectos. Antes […] estaba ciego, creía en teorías y utopías». Y aquí, por primera vez, Dostoievski atribuye su anterior creencia en «teorías y utopías» a la enfermedad nerviosa que padeció desde la primavera de 1846 hasta su detención dos años después. «Llevaba dos años seguidos enfermo, padeciendo una extraña enfermedad moral. Era hipocondríaco. Incluso hubo momentos en los que perdí la razón. Estaba excesivamente irritable, impresionable hasta la enfermedad, y con la capacidad de deformar los hechos más cotidianos y darles otro aspecto y dimensión. Pero sentía que, aunque esta enfermedad ejercía una fuerte y maligna influencia en mi destino, habría sido una justificación muy lamentable e incluso humillante»[36]. La enfermedad mental se asocia ahora para Dostoievski —tanto como causa como síntoma— con los delirios ideológicos que ejercen «una fuerte y maligna influencia» sobre el destino de quienes son susceptibles de sucumbir a su pernicioso atractivo.

Mientras el expediente de Dostoievski se abre paso tortuosamente por el laberinto bizantino de la burocracia rusa, las cosas van de mal en peor para los dos amantes separados.

Ante Mijaíl, Dostoievski intenta justificar su decisión de casarse —una decisión que, como bien sabe, parecía una locura a los ojos de su familia, dada la precariedad de su situación— y solicita su ayuda para asegurar a María Dimitrievna que, si se convirtiera en su esposa, la familia le daría una cálida bienvenida. Con Wrangel, Dostoievski es más sincero sobre las dificultades de su embrollo sentimental. El espectro de «un hombre de cierta edad» se había desvanecido porque este digno caballero había sido inventado solo para poner a prueba los afectos de Dostoievski. «Si hubiera respondido con indiferencia», explica Dostoievski, «habría tenido la prueba de que realmente la había olvidado. Cuando recibí esa carta escribí una desesperada, terrible, que la destrozó, y luego otra. Había estado enferma estos últimos días; mi carta realmente acabó con ella. Pero parece que mi desesperación a ella le resultó dulce, aunque sufriera por mí». «La entiendo: su corazón es noble y orgulloso», asegura a Wrangel[37].

La visita de Wrangel al magnánimo general Totleben, y la hábil carta de Dostoievski a su antiguo compañero cadete, lograron por fin superar el primer obstáculo para que pudieran unirse. El poderoso e influyente héroe accedió a intervenir en favor de Dostoievski y a pedir al Ministerio de Guerra que lo ascendiera a alférez o que lo destinase a la administración pública con el rango más bajo. En cualquiera de los dos casos, Dostoievski tendría también derecho a publicar su obra literaria en condiciones legales normales. Fue esta información la que produjo la respuesta extática de Dostoievski del 23 de mayo de 1856 a la primera palabra afirmativa que había obtenido hasta entonces de Petersburgo, y el convencimiento de que «el asunto, si lo entiendo correctamente, va por buen camino»[38].

También es notable la respuesta entusiasta de Dostoievski a lo que escucha de Wrangel sobre el nuevo monarca. «¡Dios conceda la felicidad al magnánimo soberano! ¡De modo que todo es verdad, lo que se dice sobre el ardiente amor que todos sienten por él! ¡Qué feliz me hace esto! Más fe, más unidad, y si también hay amor, entonces todo es posible»[39]. Esta última frase puede considerarse como una declaración del ideal político al que Dostoievski iba a dedicar su vida: el ideal de unir a Rusia en la fe, la unidad y el amor en apoyo del gobierno de Alejandro II. En marzo de 1856, Alejandro II hizo su famosa declaración ante la nobleza de Moscú: «Es mejor empezar la abolición de la servidumbre por arriba, que esperar a que empiece a abolirse a sí misma desde abajo». Dostoievski se había convertido en revolucionario *solamente* para abolir la servidumbre y solo después de la aparente disolución de toda esperanza de que se acabase, citando a Pushkin, «por la mano del zar». Pero ahora había amanecido el glorioso día con el que Pushkin solo podía soñar, y el zar al que Dostoievski iba a apoyar tan fervientemente durante el resto de su vida era el zar-liberador que finalmente había decidido erradicar esta intolerable lacra moral de la conciencia rusa.

A pesar de las buenas noticias que Dostoievski había recibido, su estado de ánimo volvió pronto a su inalterable pesadumbre. El plan había sido que María Dimitrievna se trasladase a Barnaul, el centro del distrito minero de la región de Altai, donde Dostoievski esperaba ser empleado, pero ahora ella se negaba a ir. Peor aún, sus cartas también sugerían, como le dice a Wrangel, «que ella no podía hacerme feliz, que ambos somos demasiado infelices, y que sería mejor para nosotros»[40] (en este punto, dos páginas han sido arrancadas del manuscrito de la carta por la vengativa mano de la segunda esposa de Dostoievski). Cuando la carta se reanuda, nos enteramos de que Dostoievski había decidido ir a Kuznetsk e investigar el asunto por sí mismo. «Estoy dispuesto a ir a la cárcel con tal de poder *verla*. Mi situación es crítica. Debemos hablarlo y decidirlo todo de una vez»[41].

Una vez en el lugar, las sospechas de Dostoievski de haber sido sustituido se confirmaron ampliamente. «¡Qué alma tan noble, tan angelical!», escribe a Wrangel. «Lloró, me besó las

manos, pero ama a otro»[42]. El otro era el joven maestro de escuela, Nikolái Vergunov, que se había hecho amigo de los Isaev a su llegada y cuyas relaciones con María Dimitrievna se habían ido estrechando. Sin duda, María Dimitrievna había empezado a perder la paciencia con la lenta mejora de las perspectivas de Dostoievski; tal vez había perdido la fe en ellas por completo. Un joven maestro de escuela, incluso con unos ingresos lamentables, era preferible a un escritor aún más penoso cuyas brillantes expectativas de fama y fortuna podrían no realizarse nunca. El propio Dostoievski se niega a pronunciar una palabra de reproche sobre lo que bien podría haber considerado una traición.

Lo que ocurrió entre los miembros del trío, durante los dos días que Dostoievski pasó en Kuznetsk, rivaliza con las escenas más tormentosas de una novela voluminosa y fue transpuesto por Dostoievski unos años más tarde en las páginas de *Humillados y ofendidos*. Se imagina a sí mismo (o a su héroe de ficción, un joven escritor autor de *Pobres gentes*) como retrocediendo impotente ante el enamoramiento de su amada por otro. Pero en la vida real Dostoievski desempeñó un papel diferente. No estaba ni mucho menos dispuesto a abandonar el campo sin luchar, y su mejor arma resultó ser su imaginación de novelista, pues esbozó, con todos los recursos de su arte, los espantosos problemas que podrían surgir en el futuro debido a las incompatibilidades de edad y carácter entre María Dimitrievna y su joven amante, de veinticuatro años. Dostoievski se agitó tanto al relatar estos hechos a Wrangel que su letra es apenas legible.

«Y [hueco en el texto] ¿no deseará él más tarde» —le dijo a María Dimitrievna y ahora a Wrangel— «dentro de varios años, cuando ella esté todavía [hueco en el texto], no deseará él su muerte? ¿No le reprochará más tarde haberse aprovechado de su juventud y haberse apoderado de su vida únicamente para satisfacer sus voluptuosas exigencias?». Naturalmente, todas estas agitadas premoniciones no habían sido expuestas con tanta franqueza en una conversación cara a cara; Dostoievski había sido más sutil, esbozando sus amenazadoras visiones como conjeturas, al tiempo que sostenía que Vergunov no podía llegar a comportarse de tal manera. «No la convencí de nada», estima, «pero esparcí algunas dudas; lloró y se atormentó»[43].

En este punto, se produjo una peripecia que nos recuerda esos repentinos momentos culminantes de la obra de Dostoievski cuando la hostilidad mutua se convierte en amor. «Sentí lástima por ella, y entonces ella volvió completamente a mí: ¡sintió lástima por mí! ¡Si supieras qué ángel es, amigo mío! Nunca la conociste; a cada instante produce algo original, sensato, inteligente pero también paradójico, infinitamente bueno, verdaderamente noble (un caballero disfrazado de mujer), tiene el corazón de un caballero; ella será su propia ruina. ¡Ella no se conoce a sí misma, pero yo sí la conozco!». Dostoievski también conoció a Vergunov, que se derrumbó y lloró en su presencia. «Lo conocí; lloró, pero solo sabe llorar», comenta, con un toque de desdén[44]. A sugerencia de María Dimitrievna, Dostoievski escribió una carta a Vergunov en la que resumía todas las razones de peso que había esgrimido contra la inminente unión de la pareja. Ella seguía girando como una veleta; le dijo a Dostoievski antes de su partida: «No llores, no te aflijas, todo no está decidido; ¡tú y yo y nadie más! Estas fueron sus palabras exactas», le dice a Wrangel. «No sé cómo pasé esos dos días. ¡Fue una dicha y una tortura insoportable! Al final del segundo día, me fui *lleno de esperanza*»[45].

Mientras tanto, Dostoievski seguía esforzándose por conseguir la admisión de Pasha Isaev en el Cuerpo de Cadetes de Siberia, y le pide a Wrangel que vea si no se puede persuadir al general Gasfort para que utilice su influencia para ayudar al joven solicitante a encontrar una plaza. También le ruega a Wrangel que le haga otro favor con los Isaev. «Por el

amor de Dios, por el resplandor del cielo, no te niegues. *Ella* no debería tener que sufrir. Si se casa con él, al menos que tenga algo de dinero». Y así, Dostoievski insta a Wrangel a hablar de Vergunov a Gasfort «como un joven digno y con capacidades de primer orden; elógialo hasta el cielo, di que lo conoces; que no sería malo darle un puesto más alto. Todo esto es por *ella*, solo por ella. Solo para que no acabe en la miseria, eso es todo»[46]. Dostoievski, que tenía un sentido personal y literario tan agudo de las dolorosas miserias de la pobreza refinada, se sintió realmente conmovido por la posible situación futura de la mujer que amaba con pasión y hacia la que sentía una inmensa deuda de gratitud. «Ella llegó en el momento más triste de mi vida», le dijo a Wrangel unos meses después, «y resucitó mi alma»[47].

A principios del otoño de 1856 se confirmó oficialmente el ascenso de Dostoievski, que pasó a ser un oficial comisionado con un estatus social respetable y unos ingresos regulares. Su primer y único pensamiento al recibir la noticia fue que le permitiría visitar a María Dimitrievna. Dostoievski no hace ningún intento de conocer los estragos de lo que, como él sabía, era una fijación patológica. «No diga que no con la cabeza, no me condene», le ruega a Wrangel. «Sé que en muchos aspectos me estoy comportando de forma irracional en mis relaciones con ella, que casi no hay esperanza para mí; pero da lo mismo que haya o no esperanza. No puedo pensar en otra cosa, solo en verla, en oírla. Soy un pobre loco. Un amor de este tipo es enfermizo. Me doy cuenta»[48]. Esperaba contra toda esperanza que otra visita tuviese el mismo efecto vivificante que la primera. Consumido por la culpa de haber dilapidado el dinero que había pedido con tanta urgencia a su hermano, le pide a Wrangel que no le cuente a Mijaíl su proyecto de un nuevo viaje para conquistar a su reticente enamorada.

Al mismo tiempo, Dostoievski insta a Wrangel a que pregunte si sería posible para él, ahora que es oficial, solicitar la baja del ejército por razones de salud. Esta es la primera referencia en la correspondencia de Dostoievski a lo que se había convertido en una preocupación cada vez mayor por su estado físico y mental. «Si deseo volver a Rusia», dice, «es únicamente para abrazar a mis seres queridos, y para ver a médicos cualificados para saber qué es mi enfermedad (epilepsia), qué son esos ataques que siempre se repiten y que debilitan en cada ocasión mi memoria y todas mis facultades y que, me temo, pueden llevarme un día a la locura. ¿Qué clase de oficial soy?»[49].

En diciembre de 1856, emprendiendo de nuevo el largo viaje a Kuznetsk, consiguió finalmente el consentimiento de María Dimitrievna. Todas las energías de Dostoievski se volcaron entonces en la tarea de reunir el dinero para la boda, lo que suponía una suma asombrosa para alguien que, ya endeudado hasta las cejas, solo podía contar con su pequeño sueldo de oficial. Dostoievski tendría que financiar no solo otro viaje a Kuznetsk para él, sino también el regreso con su nueva esposa y su hijastro en un carruaje cerrado (era pleno invierno), el transporte de sus enseres domésticos y la compra de todo lo necesario para instalarse en la casa. A todo esto hay que añadir los gastos ocasionados por su promoción, que le obligó a equiparse de pies a cabeza con un equipo que valía literalmente su peso en oro en la remota Siberia. Por suerte, un amistoso capitán de ingenieros adscrito a uno de los establecimientos mineros se había ofrecido a prestarle a largo plazo seiscientos rublos, y una de sus hermanas le había enviado recientemente doscientos rublos como regalo. Como tenía manuscritos inéditos por valor, según sus cálculos, de unos mil rublos, estaba seguro de que una vez recibiera el permiso para publicarlos, se acabarían sus problemas. «Pero si me prohíben que publique otro año más, estoy perdido». En consecuencia, Dostoievski renueva su petición a Wrangel para que le comunique inmediatamente «la más mínima noticia sobre el permiso para publicar»[50]. Estaba tan desesperado que afirmó su disposición a publicar, si fuese necesario para siempre, sin firma o bajo seudónimo.

Pasaron dos meses antes de que Dostoievski pudiera completar los preparativos de la boda, durante los cuales redactó cuidadosamente una carta para su rico tío en Moscú pidiéndole el importe de su préstamo como regalo. Luego partió para una estancia de dos semanas en Kuznetsk, y el 7 de febrero de 1857 se celebró la ceremonia en presencia de varios dignatarios locales, entre ellos Vergunov, que hace su última aparición como testigo en la boda de la mujer que una vez había amado y el hombre que había frustrado su demanda. La pareja de novios emprendió entonces el agotador viaje de regreso a Semipalatinsk, interrumpiendo el trayecto en Barnaul para aceptar la hospitalidad del viejo amigo de Dostoievski, el conde Piotr Semenov. Lo sucedido durante esta escala ensombreció desde el principio el malogrado matrimonio de Dostoievski. «En el camino de vuelta a casa», escribe Dostoievski a Mijaíl, «me sobrevino la desgracia: de forma totalmente inesperada, tuve un ataque de epilepsia, lo que asustó a mi mujer y me llenó de tristeza y abatimiento»[51].

13. Dostoievski de uniforme, 1858.

María Dimitrievna nunca había estado expuesta a los gritos sobrenaturales, a los desmayos, a los movimientos convulsivos de la cara y de los miembros, a la espuma en la boca, a la pérdida involuntaria de orina, que caracterizaban las agudas convulsiones de Dostoievski; y se sintió aterrorizada al descubrir que, sin saberlo, había unido su destino a un

marido asolado por semejante enfermedad. Peor aún, Dostoievski se enteró por primera vez de la verdadera naturaleza de su enfermedad. «El médico […] me dijo, en contra de todo lo dicho anteriormente por los médicos, que yo tenía *una auténtica epilepsia,* y que podía esperar, en uno de estos ataques, asfixiarme a causa de los espasmos de la garganta y que moriría por esta causa. Yo mismo rogué y advertí al médico, por su reputación de hombre honesto, que descendiera a los detalles y que fuese franco. En general, me aconsejó que tuviera cuidado en la época de luna nueva»[52].

Si hay razones para sospechar que María Dimitrievna se arrepintió de sus recientes votos matrimoniales, no hay ambigüedad sobre los propios sentimientos de Dostoievski. «Al casarme», admite a Mijaíl, «confié completamente en los médicos que me dijeron que solo eran ataques de nervios, que pasarían con un cambio en mis circunstancias vitales. Si hubiera sabido que tenía una verdadera epilepsia, no me habría casado. Para mi tranquilidad y para poder consultar con médicos de verdad y *tomar medidas*, es *necesario* obtener mi baja lo antes posible y volver a Rusia, pero ¿cómo se puede hacer esto?»[53]. María Dimitrievna había llegado de vuelta a Semipalatinsk bastante enferma; y Dostoievski empezó entonces a comprender mejor la precariedad de su equilibrio físico y emocional. «Es una criatura buena y tierna, algo precipitada, excitable, tremendamente impresionable; su vida pasada ha dejado huellas dolorosas en su alma. Sus impresiones cambian con increíble rapidez, pero nunca deja de ser noble y buena. Yo la quiero mucho, ella me quiere a mí, y por el momento todo marcha bien»[54].

Una vez instalado en Semipalatinsk, donde los recién casados alquilaron un cómodo apartamento de cuatro habitaciones, Dostoievski pudo dedicarse por fin, en el tiempo que le dejaban sus obligaciones militares, a su carrera literaria (aunque seguía viva la incertidumbre sobre su derecho a publicar). Se desenvuelve con gran valentía en sus nuevas responsabilidades, coloca a Pasha en el Cuerpo de Cadetes de Siberia y escribe cartas de agradecimiento a su nuevo suegro y a las hermanas de su esposa (a las que no tenía el gusto de conocer). En una de estas cartas a una de sus invisibles cuñadas, casi un año después de su matrimonio, Dostoievski expresa un cansancio derivado de un profundo sentimiento de decepción con su vida. «¿Sabes?», comenta con extrañeza, «tengo una especie de presentimiento, creo que voy a morir muy pronto […] y es con toda tranquilidad que tengo la certeza de una muerte inminente. Me parece que ya he vivido todo lo que se debe vivir en este mundo, y que no hay nada a lo que pueda aspirar»[55]. Tales palabras tienen, sin duda, algo que ver con los temores inducidos por su epilepsia —a mediados de enero de 1858, Dostoievski solicitó oficialmente permiso para darse de baja del ejército por incapacidad y para consultar a médicos competentes en San Petersburgo—, pero también expresan una lasitud interior cuya explicación más probable es el deseo de escapar de las cargas de la vida en común con María Dimitrievna.

Las referencias a ella desaparecen casi por completo de la correspondencia a medida que pasa el tiempo, excepto por breves comentarios que nos permiten inferir un trasfondo de riñas y recriminaciones. La referencia más evidente se encuentra en una carta a Wrangel, con quien Dostoievski no tenía secretos respecto a su esposa y que, como él sabía, siempre había considerado el enamoramiento del mayor como un desafortunado contratiempo. Al escribir dos años después de su matrimonio, Dostoievski dice: «Si quieres saber qué me pasa, ¿qué puedo decirte? Me he cargado con las preocupaciones de una familia y las arrastro. Pero creo que mi vida aún no ha terminado y no quiero morir»[56]. Sucedió que fue María Dimitrievna quien, cinco años después, moriría de tuberculosis, y los crecientes estragos de su enfermedad no hicieron sino aumentar la irritabilidad e irascibilidad de un personaje que tanto había

seducido a Dostoievski por ser capaz de indignarse por los motivos correctos. Y, para ser justos, debemos reconocer que ella misma tenía buenas razones para albergar sentimientos de resentimiento y traición contra su segundo marido, cuya prometida reconquista de la fama siguió siendo problemática en grado sumo y cuya epilepsia reaparecía con alarmante frecuencia.

[1] *Pis'ma*, 1, p. 143; entre el 20 de febrero de 1854 y el final del mes.
[2] *Ibid*., p. 138. 22 de febrero de 1854.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p. 139.
[5] A. E. Wrangel, *Vospominaniya o F. M. Dostoevskom v Siberii*, San Petersburgo, 1912, p. 66.
[6] *Pis'ma*, 1, pp. 183-184; 13 de abril de 1856.
[7] Wrangel, *Vospominaniya*, p. 34.
[8] *Ibid*., p. 21.
[9] Carl Gustav Carus, *Psyche zur Entwick-Lungsgeschichte der Seele*, Pforzheim, 1846, pp- 297-298.
[10] *Ibid*., p. 1.
[11] *Ibid*., p. 93.
[12] *Pis'ma*, 1, p. 137, 22 de febrero de 1854.
[13] Wrangel, *Vospominaniya*, p. 15.
[14] George Kennan, *Siberia and the Exile System*, 2 vols., Nueva York, 1891, 1, p. 158.
[15] *Pis'ma*, 2, p. 560; 13 de enero de 1856.
[16] Wrangel, *Vospominaniya*, 38.
[17] *Pis'ma*, 1, p. 146; 30 de julio de 1854.
[18] Wrangel, *Vospominaniya*, p. 39.
[19] *Ibid*.
[20] *Ibid*., p. 8.
[21] *Ibid*., p. 17.
[22] *Ibid*., p. 18.
[23] *Pis'ma*, 2, p. 538; 13 de enero de 1856.
[24] Wrangel, *Vospominaniya*, p. 25.
[25] *Ibid*., p. 39.
[26] *Ibid*., pp. 34-35.
[27] *Ibid*., p. 43.
[28] *Ibid*., p. 50.
[29] *Ibid*., p. 51.
[30] *Ibid*.
[31] *Pis'ma*, 1, pp. 152-153; 4 de junio de 1855.
[32] Wrangel, *Vospominaniya*, p. 64.

[33] *Pis'ma*, 1, pp. 168-176; 23 de marzo de 1856.
[34] *Ibid*.
[35] *Ibid*.
[36] *Ibid*., p. 178; 24 de marzo de 1856.
[37] *Ibid*., pp. 184-185; 13 de abril de 1856.
[38] *Ibid*., p. 183; 13 de abril de 1856.
[39] *Ibid*., p. 187; 23 de mayo de 1856.
[40] W. E. Mosse, *Alexander II and the Modernization of Russia*, Nueva York, 1962, p. 42.
[41] *Pis'ma*, 1: 188; 23 de mayo de 1856.
[42] *Ibid*., p. 189; 14 de julio de 1856.
[43] *Ibid*., p. 190.
[44] *Ibid*., p. 191.
[45] *Ibid*., p. 189.
[46] *Ibid*., p. 192.
[47] *Ibid*., p. 198; 9 de noviembre de 1856.
[48] *Ibid*., pp. 197-198.
[49] *Ibid*., p. 198.
[50] *Ibid*., 1, pp. 205-206; 21 de diciembre de 1856.
[51] *Ibid*., 2, pp. 579-580; 9 de marzo de 1857.
[52] *Ibid*., p. 580.
[53] *Ibid*.
[54] *Ibid*.
[55] *Ibid*., 1, p. 228; 30 de noviembre de 1857.
[56] *Ibid*., pp. 253-255; 22 de septiembre de 1859.

18.
UN CORAZÓN RUSO

GRACIAS A LA AMABILIDAD DE nuevos amigos como Wrangel y Yakushkin, que se encargaron de enviar cartas entre Dostoievski y su familia y su antiguo círculo de amigos en Petersburgo y Moscú, el novelista, aunque alejado de los centros de la vida social y cultural rusa, pudo hacerse una idea de las ideas y tendencias que agitaban a la intelectualidad del momento. El estallido de la guerra de Crimea en 1853 (de la que apenas se había tenido noticia en el campo de prisioneros) había despertado todo el ardor patriótico latente del viejo amigo de Dostoievski, Apolón Maikov, un occidentalista progresista, y la carta abierta que publicó en la *Gaceta de San Petersburgo* en 1854 a modo de manifiesto político-cultural es una muestra del auge del nacionalismo chovinista que se extendió por gran parte de la sociedad rusa culta al comienzo de las hostilidades. En esta carta abierta, el crítico insta a los escritores, como rusos, a honrar el «sagrado sentimiento de amor a la patria» y a «iluminar [en su obra] ese ideal de Rusia que es perceptible para todos»[1].

«He leído su carta», responde Dostoievski con aprobación en enero de 1856, «y no he entendido lo esencial. Me refiero al patriotismo, a la idea rusa, al sentimiento del deber, al honor nacional […] ¡amigo mío! […] Siempre he compartido exactamente estos mismos sentimientos y convicciones, el movimiento que usted ha visto nacer y del que habla como una nueva tendencia». «Comparto totalmente sus sentimientos patrióticos sobre la liberación *moral* de los eslavos», continúa, «estoy de acuerdo con usted en que es Rusia la que va a realizar la idea de Europa y su misión. Esto lo tengo claro desde hace mucho tiempo»[2]. Dostoievski afirma repetidamente que tanto él como Maikov han seguido siendo los mismos hombres en el plano del «corazón», cualesquiera que sean las alteraciones que se hayan producido en las «ideas» que profesan; y estas afirmaciones sirven de preludio a la importante profesión de fe que hace Dostoievski y a su revelación de cómo interpreta ahora su pasado.

«Puede que hace ni siquiera un rato», escribe Dostoievski, «todavía le preocupase el influjo de las ideas francesas en esa clase de sociedad que piensa, siente y estudia. Pero estará de acuerdo conmigo en que todas las personas que piensan correctamente, es decir, las que dan el tono a todo, consideraron las ideas francesas desde un punto de vista científico y nada más, y siguieron siendo rusos incluso mientras se dedicaban a lo excepcional. ¿En qué ve

algo nuevo?»[3]. Por supuesto, con la expresión «ideas francesas» Dostoievski se refería a las corrientes socialistas radicales y utópicas de la década de 1840, que él niega que hayan tenido el poder de cambiar el carácter ruso. Esta interpretación de Dostoievski alimenta y anticipa sus creaciones posteriores: una y otra vez mostrará en sus principales personajes la persistencia de algo que considera «ruso», incluso en aquellos que están más poderosa y corrosivamente afectados por las ideas europeas occidentales. Porque Dostoievski estaba apasionadamente convencido (y aceptaba su propia experiencia como prueba irrefutable de su verdad) de que los sentimientos y lealtades instintivos de los rusos siempre se abrirían paso de una u otra forma, por muy impenetrable que pareciera ser la superposición de la cultura europea occidental en la composición de sus personalidades. Refiriéndose a sus años en la *kátorga*, añade: «Aprendí […] que siempre había sido ruso de corazón. Uno puede equivocarse en las ideas, pero es imposible equivocarse con el corazón»[4].

Ser ruso, por tanto, significa estar unido a otros rusos por un vínculo que evoca un sentido de respuesta moral mutua; y este vínculo, que surge del corazón, es más profundo y primario que todas las falsas ideas que puedan desvirtuar la visión rusa o embotar la sensibilidad moral rusa. Muchos personajes de Dostoievski, dentro de unos años, se verán atrapados precisamente en esa lucha interior entre su corazón ruso y el poder maligno, corruptor y amoral de las ideas no rusas. A medida que Dostoievski explora y contempla su pasado en beneficio de Maikov, lo que surge son los primeros esbozos de la dicotomía racional/irracional tan característica de sus creaciones postsiberianas. Y esta dicotomía ya ha empezado a adoptar muchos de los conceptos morales, psicológicos e ideológicos específicos, anotaciones a las que Dostoievski dará más tarde tan brillante expresión.

La carta de Dostoievski a Maikov es preciosa como fuente para el análisis de su propia evolución personal y artística. Pero ¿hasta qué punto es cierta su creencia de que la intelectualidad rusa en su conjunto solo había sido afectada superficialmente por las «ideas francesas»? En lo que respecta al propio Dostoievski, siempre vivió en una tensión incómoda con los impulsos subversivos (inspirados principalmente por el odio a la servidumbre) que le habían llevado a las filas de una conspiración revolucionaria. En lo que respecta a los occidentales rusos, a los que Dostoievski tendía naturalmente a interpretar por analogía con él mismo, la situación es mucho más compleja. Uno tiene la impresión de que Dostoievski creía que todos ellos, o al menos una parte considerable, también se habían unido al régimen zarista durante la guerra. Y si esto es lo que quería decir, estaba muy equivocado. Porque no solo los occidentalizadores, sino también los eslavófilos patrióticos estaban horrorizados por el nivel de corrupción, desorden e incompetencia revelados por el régimen de Nicolás I en la contienda de Crimea. La mayoría de los intelectuales, de cualquier tendencia política, compartían los sentimientos expresados en el diario de A. I. Koshelev, un eslavófilo relativamente liberal, que escribió que las derrotas rusas en la guerra de Crimea «no nos angustiaban demasiado porque estábamos convencidos de que incluso la derrota de Rusia sería más soportable y útil que la condición en la que se había encontrado en los últimos años. El estado de ánimo de la sociedad, e incluso del pueblo, aunque en parte inconsciente, era de la misma naturaleza»[5]. Alejado como estaba de los centros de la vida social y cultural rusa, y viviendo en un entorno predominantemente militar, hostil a cualquier pensamiento independiente, está claro que Dostoievski no era consciente de tales movimientos subversivos.

Con todo, si observamos la cultura rusa en su conjunto, podemos ver que una evolución similar a la del propio Dostoievski tuvo lugar entre los occidentalizadores rusos en los años precisamente durante los años de su detención y exilio. Este cambio masivo de las actitudes

socioculturales rusas puede fecharse en un famoso artículo de Belinski, publicado en 1847, en el que alababa el papel histórico-mundial del pueblo ruso, y Dostoievski sin duda lo tenía en mente cuando aseguraba a Maikov que la influencia de las ideas francesas en los rusos cultivados había sido solo una desviación momentánea del verdadero camino ruso. Durante la década de 1850, el desarrollo más significativo del pensamiento ruso fue la asimilación gradual de las ideas eslavófilas por parte de la opinión cultivada en su conjunto, y la amalgama de dichas ideas en una nueva síntesis con las del antiguo partido occidentalizador. Dado que las publicaciones más importantes en las que se había elaborado esta síntesis se publicaron todas en el extranjero, Dostoievski no pudo tener conocimiento de ellas en su destierro siberiano.

En gran medida, esta nueva síntesis de ideas fue ideada y propagada por Alexánder Herzen, que ocupaba por entonces el lugar dominante en la cultura rusa que antes ocupaba Belinski en la década de 1840. Herzen, que se había ido a vivir a Europa en 1847, se había dejado llevar por las embriagadoras esperanzas de la Revolución francesa de 1848, y también se había horrorizado por la despiadada represión del levantamiento de la clase obrera francesa durante las tristemente célebres Jornadas de Junio de 1848, cuando el levantamiento fue aplastado por la Guardia Nacional a las órdenes del gobierno burgués de la nueva República Francesa. Herzen volcó toda su angustia y su asqueada desilusión con los ideales políticos occidentales en *Desde la otra orilla*, una obra profundamente conmovedora que aún conserva su fuerza como honda meditación sobre el destino histórico de la civilización occidental moderna. Su conclusión era que Europa Occidental nunca haría la inevitable transición al nuevo milenio socialista porque los principios de la propiedad privada, el centralismo monárquico (derivado en última instancia del catolicismo romano) y la obediencia a la autoridad civil estaban arraigados con demasiada fuerza en el carácter europeo como para permitir que se produjese una ruptura decisiva con el pasado secular de su tradición.

Desde la otra orilla es un grito desgarrador de desesperación, pronunciado por Herzen al ver cómo sus antiguos ideales de occidentalista ruso se hacían añicos en los fusilamientos que marcaron el final de los levantamientos de 1848 en todo el continente. Pero en una serie de importantes declaraciones en los años siguientes (en *El pueblo ruso y el socialismo*, *Sobre el desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia* y muchas otras publicaciones de menor renombre) Herzen pasó de la negación a la afirmación, y lo que ahora afirmaba contrastaba fuertemente con lo que había creído anteriormente. En efecto, profetizaba que la Rusia atrasada, precisamente por haber quedado fuera de la corriente principal del desarrollo sociohistórico europeo, era el instrumento elegido por la historia para conducir al mundo hacia la nueva era socialista. Recogiendo algunas de las ideas de los eslavófilos y uniéndolas a las de los occidentalistas, Herzen produjo una grandiosa amalgama que inflamó la imaginación rusa y afectó decisivamente al curso del pensamiento sociocultural ruso durante el resto del siglo. Escribe Andrzej Walicki:

> De los eslavófilos, Herzen se apropió de la visión de la comuna de la aldea como etapa embrionaria de una nueva y más elevada forma de sociedad y de la convicción de que el colectivismo (que él llamaba «elemento socialista» o incluso «comunismo») era una característica nacional del pueblo ruso. Al igual que los eslavófilos, Herzen valoraba el principio de autogobierno de las comunas y la espontaneidad intacta de las relaciones entre sus miembros, que no se regían por contratos ni leyes codificadas. Por último, al igual que los eslavófilos, Herzen creía que la fe ortodoxa en Rusia era «más fiel a las enseñanzas de los Evangelios que el catolicismo», y que el aislamiento religioso había permitido, afortunadamente, que el pueblo ruso se mantuviese al margen de la civilización «enferma» de Europa[6].

Cuando en 1849 corrió el rumor de que se avecinaba un conflicto entre Rusia y Turquía, Herzen escribió al revolucionario italiano Giuseppe Mazzini que Rusia probablemente lograría tomar Constantinopla (no preveía la intervención de las potencias occidentales) y que esta conquista sería la señal para la futura revolución mundial. Imaginó que los soldados campesinos del ejército de Nicolás, una vez obtenida la victoria, se negarían a volver a casa, a volver a la servidumbre. Llamando a los demás eslavos liberados de los turcos a unirse a ellos, liderarían un levantamiento general eslavo, con Rusia a la cabeza de una nueva federación demócrata y social eslava. «Porque Rusia es el mundo eslavo organizado, el Estado eslavo. Le pertenece la hegemonía»[7]. Estas palabras ilustran la convergencia entre las nuevas convicciones de Dostoievski y la tendencia dominante de la cultura rusa de la época.

Herzen se fue a vivir a Londres en 1852, y estableció allí la primera Prensa Libre Rusa en el exilio. En los años siguientes comenzó a publicar sus propios escritos, así como a fundar una serie de nuevas publicaciones. Entre ellas, un almanaque, publicado a intervalos irregulares, llamado *La estrella polar* (*Polyarnaya Zvezda*, título de un almanaque similar editado en su día por el poeta decembrista Ryleev), y, lo que es más importante, su famoso semanario, *La campana* (*Kolokol*). Las ideas de Herzen, al cabo de unos años, empezaron a recibir la más amplia difusión dentro de Rusia, y *La campana* se leía en todas partes (incluso, según los rumores, en el propio Palacio Imperial), a pesar de estar prohibida en el país y de estar disponible solo en ejemplares pasados de contrabando a través de la frontera. A finales de la década de 1850 y principios de la de 1860, los principios básicos del «socialismo ruso» de Herzen —con sus fuertes matices de nacionalismo mesiánico y su revalorización positiva de la vida y las instituciones campesinas— se habían convertido en la ideología general de la izquierda rusa, a pesar de las disputas cada vez más vehementes sobre cómo debían aplicarse a la situación sociopolítica rusa existente.

La carta de Dostoievski a Apolón Maikov nos proporciona, pues, una gratificante visión de esa matriz psicológica-ideológica, aún en fase de formación, de la que surgirían las futuras obras de Dostoievski, y también revela sus planes literarios. Dostoievski confiesa a Maikov que durante sus años en el campamento había pensado en lo que él llama «mi gran historia definitiva». Pero no había comenzado a escribirla al ser liberado debido a su relación amorosa con María Dimitrievna, «que me distrajo y absorbió por completo», y en su lugar había comenzado «una novela cómica, pero hasta ahora solo he escrito aventuras individuales; tengo las suficientes, y ahora se trata de coser el conjunto»[8]. No está claro si estas palabras se refieren a *El sueño del tío* o a *Stepanchikovo y sus habitantes*. En cualquier caso, Dostoievski estaba convencido, como escribió a Wrangel unos meses más tarde, de que solo una novela «me hará un nombre y atraerá la atención hacia mí»[9], pero también estaba convencido de que no se le daría permiso para publicar una obra de ficción.

En lo que ahora tenía puestas sus esperanzas era, sobre todo, en sus *Cartas sobre el arte*, la obra que pretendía escribir (o que había escrito parcialmente) dedicada a «la misión de la cristiandad en el arte»[10] y dedicada a la hija de Nicolás I. Desgraciadamente, no ha aparecido ningún rastro de ese texto entre los papeles de Dostoievski, aunque sus artículos literarios de principios de la década de 1860 reflejan indudablemente las ideas sobre las que reflexionaba en aquel momento: la relación del arte con un ideal trascendental o sobrenatural. Siguiendo con sus esfuerzos por demostrar su lealtad al trono, Dostoievski también escribió otro poema, “Sobre la coronación y la conclusión de la paz” —una invocación a las bendiciones de Dios sobre el nuevo zar y salvador de Rusia—, que envió a través del general Gasfort a Wrangel.

En el preciso momento en que se devanaba los sesos para encontrar la mejor manera de volver a poner su nombre en circulación literaria, la tarea de recordar su existencia al mundo cultural se cumplió sin necesidad de hacer ningún esfuerzo especial. En el número de *El Contemporáneo* de diciembre de 1855, un esbozo de Panaev contiene una sección que alude evidentemente a la excitación crítica causada por *Pobres gentes* como resultado de los elogios de Belinski, y luego —con el consiguiente colapso de la transitoria fama del autor— su abandono por parte de todos los que antes habían pregonado su gloria. «¡Pobre hombre!», escribe Panaev. «Lo hemos matado, lo hemos puesto en ridículo. No fue culpa suya. No pudo mantenerse a la altura en la que lo habíamos colocado»[11]. Aunque no se mencionan nombres, todas las personas que contaban para Dostoievski —todos los antiguos miembros de la *Pléiade* de Belinski de los que había sido amigo, y todos sus colegas y rivales literarios— habrían sabido perfectamente de quién se burlaba Panaev.

El ataque de Panaev, dirigido a un hombre que había pasado cuatro largos años en un campo de prisioneros por un delito político y que todavía estaba cumpliendo su condena en el ejército ruso, fue un golpe a todas luces despiadado. Pero en el pequeño y estrecho mundo del periodismo de San Petersburgo, donde los editores y escritores se codean a diario con los altos funcionarios de la burocracia, los rumores sobre los dos poemas de Dostoievski se habían filtrado y habían hecho resurgir toda la antipatía contra él que en su día se extendió tanto. Dostoievski leyó esta injuriosa burla, y podemos deducir su indignación de la carta que le envió Alekséi Pleshcheev en abril de 1859. «Le dije [a Nekrásov] francamente que habías decidido no acudir a [su revista] más que en caso de extrema necesidad porque te trataban mal; Nekrásov, después de escucharme, dijo que si […]. *El Contemporáneo* había hablado vergonzosamente de ti mientras estabas en el exilio, eso era muy desagradable»[12].

El malestar de Nekrásov bien podría haber sido causado por una obra suya que Dostoievski nunca vio. Este misterioso texto, publicado finalmente en 1917, es un relato satírico de cómo Nekrásov había llevado a Belinski el manuscrito de *Pobres gentes*. La mordaz descripción de Dostoievski que contiene fue otro revés a los esfuerzos de Dostoievski por lograr su rehabilitación. Lo mejor del fragmento es la imagen de las auténticas torturas causadas a Dostoievski por su mezcla de insoportable timidez y desmesurada vanidad. La misma comedia, que tanto recuerda a *El doble*, se repite aquí: Dostoievski no tiene fuerzas para llamar al timbre de Belinski y se retira por la escalera, pero cuando Nekrásov comenta que Belinski podría estar disgustado, vuelve en un instante y los dos entran.

> Solo entonces comprendió Chudov [Nekrásov] toda la irresolución de Glazhievski [Dostoievski], cuando vio hasta qué punto el autor de "Un corazón de piedra" temblaba ante los ojos amenazantes del crítico. En los momentos de intensa timidez tenía la costumbre de hacerse un ovillo, de replegarse sobre sí mismo hasta tal punto que la timidez ordinaria no puede transmitir la menor idea de su estado. Solo cabía caracterizarlo mediante la propia palabra que él mismo había inventado, *stushevat'sya*, desvanecerse, desaparecer, borrarse, que ahora le venía a la cabeza a Chudov[13]. Todo el rostro de Glazhievski se tornó repentinamente cabizbajo, sus ojos se desvanecieron bajo las cejas, su cabeza se hundió en los hombros, su voz, siempre apagada, perdió toda su claridad y libertad, sonando como si el hombre de genio se hubiera encontrado en un barril vacío insuficientemente abastecido de aire; y mientras tanto sus gestos, sus palabras inconexas, sus miradas y el continuo temblor de los labios, que expresaban sospecha y miedo, tenían algo tan trágico que no era posible reír[14].

La mezcla de simpatía y burla con la que Nekrásov considera a su antiguo amigo es la imagen más vívida que tenemos de algunas de las impresiones que Dostoievski creó en otros en la

década de 1840. Pero Nekrásov no podía saber que la figura que describía ya no existía. Porque Dostoievski se había desprendido por completo de su inseguridad e hipocondría paralizantes en el campo de prisioneros. «Si crees que todavía queda algo en mí de ese nerviosismo, de esa apatía, de esa tendencia a sospechar que tenía todas las enfermedades imaginables, como en Petersburgo», le dice a Mijaíl, «por favor, cambia de opinión, no hay ni rastro de eso, como de muchas otras cosas»[15]. Dostoievski se había endurecido con el sufrimiento. Y cuando, a su regreso del exilio, empezó a atizar por su parte en las polémicas contra *El Contemporáneo* unos años más tarde, el otrora ridículo y timorato «pequeño ídolo» del que había sido tan fácil mofarse resultó ser un antagonista temible.

La destreza de Dostoievski como polemista pronto se puso de manifiesto en su vehemente oposición a las ideas que ahora proponía en *El Contemporáneo* su crítico más notable e influyente, N. G. Chernyshevski. Chernyshevski fue quien principalmente formuló los ideales y los objetivos de la radical «generación de 1860» contra la que Dostoievski desplegaría toda la fuerza de sus considerables habilidades combativas.

Hijo de un oscuro sacerdote y educado en un seminario, Chernyshevski ingresó en la Universidad de San Petersburgo en 1846, y allí conoció a personas que le pusieron en contacto con las ideas vigentes en el Círculo Petrashevski y se convirtió al socialismo. Fue solo una cuestión de azar, como anotó en su *Diario*, que él mismo no hubiera empezado a frecuentar el Círculo Petrashevski y que por tanto escapase a la redada. Las opiniones de Chernyshevski sobre la literatura se habían formado a partir de los ensayos de la última época de Belinski, por lo que el joven articulista entiende la escritura principalmente en términos de contenido social, evaluándola a la luz de su propia preferencia por una literatura que continuase la tradición gogoliana (según la interpretación de Belinski) de denuncia y exposición de los males de la sociedad. Estos artículos herían la sensibilidad de los literatos de la alta burguesía agrupados en torno a *El Contemporáneo*, representantes de la vieja generación de la década de 1840, que no apreciaban ni el modo tan poco ceremonioso den que trataba sus propias obras ni su tono sarcástico y burlón, que les parecía una violación del buen gusto.

Chernyshevski había sido educado en un seminario provincial, al igual que el joven Nikolái Dobroliúbov, a quien pronto reclutó para que le ayudase; lo mismo ocurrió con muchos otros que se hicieron conocidos como escritores, periodistas y articulistas que daban voz a los sentimientos de una nueva generación. Fueron los primeros de los *raznochintsy*, los hombres sin rango ni estatus oficial, que tanto protagonismo tendrían en la cultura rusa durante el resto del siglo. Las diferencias que surgieron rápidamente entre las dos generaciones pudieron deberse al abismo creado por sus orígenes de clase y a sus diferentes educaciones.

Los literatos de la alta burguesía despreciaban a los «seminaristas», como se les llamaba despectivamente, por su tosquedad y baja cuna. Por su parte, los seminaristas aborrecían la cultura y la veneración por el arte como fuente de sabiduría que distinguía a la generación algo mayor de la década de 1840. Para Chernyshevski y Dobroliúbov, esa reverencia seguía oliendo a religión. Como descendientes de familias clericales, ambos habían sido intensamente religiosos en su juventud, pero se habían convertido al ateísmo con igual celo bajo la influencia de Feuerbach y sus seguidores hegelianos de la izquierda rusa, como Belinski y, más concretamente, Herzen. De todos modos, la obstinada veta de fanatismo en su constitución, y su supremo desprecio por las comodidades de la cultura, que tenían por grotescas frivolidades, puede atribuirse plausiblemente a la herencia de su ascendencia clerical[16]. En cualquier caso, eran —o deseaban ser— obstinados materialistas y

positivistas que consagraban sus energías a hacer realidad los cambios sociales radicales que consideraban que eran la única esperanza para el futuro. La influencia sociocultural de la generación anterior, en su opinión, era uno de los principales obstáculos para la remodelación del personal ruso en líneas más viriles y enérgicas, y tal remodelación era una condición previa necesaria para cualquier progreso posterior. Así pues, una buena dosis de antipatía de clase emponzoñó con el disgusto personal los choques de opinión que pronto empezaron a producirse entre ambos grupos.

Lo que al principio no había sido más que un leve murmullo de descontento por parte de los literatos de la alta burguesía se convirtió en un grito de indignación cuando Chernyshevski publicó su tesis doctoral, *La relación estética del arte con la realidad,* y luego la reseñó él mismo (anónimamente) en las páginas de *El Contemporáneo*. Antes incluso la defensa pública de esta obra por parte de Chernyshevski, en el anfiteatro de la Universidad de San Petersburgo había adquirido el carácter de un desafío deliberado a las autoridades, con claras connotaciones sociales y políticas. Al rechazar los principios de la estética idealista alemana, atacaba de hecho todos los intentos de atraer al hombre a un mundo de placeres y satisfacciones imaginarias, cuando las necesidades materiales reales de la inmensa mayoría seguían sin ser satisfechas. Naturalmente, no se podía argumentar de forma explícita, pero todos los lectores de Chernyshevski sabían de qué se estaba hablando cuando, como ya había hecho Marx con Hegel por razones muy parecidas, rechazaba el punto de vista idealista y, por así decirlo, devolvía el arte a la tierra.

Los esteticistas idealistas (Hegel y F. T. Vischer) consideraban el arte como una función del deseo del hombre de mejorar las imperfecciones de la naturaleza en nombre del ideal. Chernyshevski, adoptando el punto de vista contrario, afirmaba rotundamente que «la belleza es la vida» y que la naturaleza, lejos de ser menos perfecta que el arte, era la única fuente de verdadero placer e infinitamente superior al arte en todos los aspectos. El arte solo existe porque es imposible que el hombre satisfaga siempre sus verdaderas necesidades; de ahí que el arte sea útil, pero únicamente con carácter sustitutivo, hasta que llegue el artículo genuino. «La imaginación construye castillos en el aire», escribe Chernyshevski sarcásticamente, «cuando el soñador carece no solo de una buena casa, sino incluso de una choza tolerable»[17]. Al hacer que el arte esté subordinado a la vida y a sus exigencias reales, Chernyshevski le decía al artista que su tarea consiste en satisfacer las necesidades sociales del momento, sean cuales sean esas necesidades en opinión del crítico. También está claro que, de aceptarse las ideas de Chernyshevski, el arte se quedaría sin ningún valor o sentido independiente.

La publicación de la tesis de Chernyshevski provocó una tormenta en la prensa popular rusa, y un torrente de críticas se derramó sobre la cabeza del audaz joven iconoclasta. Incluso el apacible y templado Turguénev se sintió indignado, y sus cartas demuestran lo perturbado que estaba por este áspero ataque sobre sus piedades artísticas. «Hace mucho tiempo que no leo nada que me moleste tanto», escribe a Kraevski, que había publicado una arremetida crítica contra el libro en *Notas de la Patria*. «*Es peor que un libro malvado; es una obra malvada*»[18]. Dostoievski se habría opuesto a las ideas de Chernyshevski tanto o más que Turguénev, Tolstói y todos los demás que se habían pronunciado indignados. Porque la defensa que Dostoievski hace del papel del cristianismo en el arte en sus proyectadas *Cartas sobre el arte* también se habría encontrado de frente con las implicaciones ateas del rechazo de Chernyshevski a la «imaginación». Y esta será ciertamente una de las líneas maestras del ataque que lanzará, unos años después, contra la estética utilitarista de los radicales.

En este contexto, Dostoievski y su viejo amigo Alekséi Pleshcheev comenzaron a

intercambiar cartas justo cuando este último estaba a punto de partir para su primera visita a casa desde el exilio. «Visitaré a Nekrásov», comenta Pleshcheev. «Pero si uno solo de ellos [del círculo de *El Contemporáneo*] se dirige a mí de forma prepotente, no volveré a cruzar su umbral. ¡Ya está bien! Ya pasó el tiempo en que uno se inclinaba ante los grandes hombres, que en realidad resultan ser una completa basura»[19]. Nekrásov, se apresura a escribir a su amigo, «habló de ti con mucha simpatía; y en general es una persona, me parece, realmente buena». Pleshcheev había escrito antes que «Turguénev habla de ti con cálido interés»[20].

Dostoievski pronto se enteró, a través de su correspondencia, de una nueva fase de la campaña de Chernyshevski para socavar el prestigio y la autoridad espiritual de la intelectualidad liberal de la alta burguesía. En este caso, eligió un relato sin pretensiones de Turguénev, "Asia", y lo utilizó para lanzar un ataque a gran escala contra la debilidad de carácter mostrada por el «hombre superfluo»: el liberal de la alta burguesía rusa, cultivado y lleno de ideas humanitarias occidentales que sueño con materializar el bien para la humanidad en su conjunto, pero que invariablemente caía derrotado ante el inmenso estancamiento, la inercia y el atraso de la vida rusa. Este tipo de personaje ha sido uno de los favoritos de los escritores rusos al menos desde *Eugenio Oneguin*, de Pushkin, y la figura principal de "Asia", una diletante rusa que lleva una vida ociosa en Europa, es una rama menor de ese árbol.

El artículo de Chernyshevski, titulado "Un ruso en una cita", es más una diatriba poética que una crítica literaria. Se detiene en las vacilaciones del protagonista de Turguénev, en la absoluta falta de resolución que Chernyshevski considera típica de todo un grupo de personajes pertenecientes a la intelectualidad liberal de la alta burguesía retratada por el mismo autor. Aunque, escribe Chernyshevski, fue educado para creer que esa gente es la fuente de la ilustración en la sociedad rusa, «poco a poco empezamos a pensar que esta opinión sobre ella es un sueño vacío; sentimos que no permaneceremos mucho tiempo bajo su influencia; que hay gente mejor que ella, es decir, aquellos a los que perjudica» (todas las demás clases socialmente inferiores de la sociedad rusa, especialmente los *raznochintsy*)[21].

Este guante lanzado a la cara de la hegemonía moral-espiritual de la intelectualidad liberal de la alta burguesía inició una polémica que se prolongó durante toda la década de 1860 y a la que contribuyeron de forma significativa la mayoría de los representantes importantes de la literatura rusa. *En vísperas* y *Padres e hijos* de Turguénev, *Los hombres superfluos y los biliosos* de Herzen, *¿Qué hacer?* de Chernyshevski, *Apuntes del subsuelo*, de Dostoievski, la poco conocida comedia *Una familia infectada* de Tolstói, todas ellas fueron producto de esta batalla real, cuya ronda inicial marcó el artículo de Chernyshevski. Al final de la década, el debate se cerró magistralmente con *Los demonios*, de Dostoievski.

Todas estas obras, sin embargo, estaban por escribir, y la única respuesta notable a Chernyshevski la ofreció el inseparable compañero y *alter ego* de Turguénev, el crítico Annenkov. En un artículo titulado "La persona débil como tipo literario", Annenkov no intentó discutir con Chernyshevski, sino que analizó el problema de por qué la persona débil se había convertido en una figura tan importante en la literatura rusa. Dice que los llamados personajes sólidos (*tsel'ny*) en Rusia, los que actúan de forma instintiva y espontánea, parecen dar siempre rienda suelta a los peores y más egoístas aspectos de la naturaleza humana. La persona débil en la cultura rusa, argumenta Annenkov, se ha hecho así porque está cargada con los valores ilustrados de la humanidad y la civilización y está moralmente desgarrada por el problema de intentar vivir de acuerdo con ellos. «La educación le dotó de la capacidad de comprender prontamente el sufrimiento en todos sus aspectos, y de experimentar en sí mismo la desgracia y la infelicidad de los demás. De ahí que adopte el

papel de representante de los desposeídos, de los injustamente ofendidos y de los oprimidos; esto requiere algo más que un sentimiento de compasión simple, exige una intuición aguda y humana»[22].

Es de suponer que Dostoievski estaba familiarizado con este intercambio de pareceres, cuyos numerosos ecos llenaron las páginas de las revistas literarias de la época, tanto más cuanto que se trataba de una cuestión en la que tenía un gran interés personal. ¿Acaso no había retratado en "La terrateniente" la relación entre personajes «fuertes» y «débiles» y le había dado un amplio significado para la cultura rusa? Los personajes débiles de Dostoievski pueden considerarse una variante plebeya del mismo tipo literario, y su impotencia interior ilustra el mismo dilema. Es muy posible que el artículo de Annenkov ayudase a Dostoievski a comprender algunas de las implicaciones más amplias de sus propios escritos anteriores. Porque lo encontramos, aproximadamente un año después, subrayando la importancia de *El doble* en términos que indican una nueva conciencia de sus ramificaciones socioculturales. Uno de sus proyectos para recaudar fondos era revisar esta novela para su reedición. «¿Por qué perder una idea notable» —escribe a Mijaíl— «cuyo valor social es considerable, una idea que fui el primero en descubrir y de la que fui el heraldo?»[23]. Evidentemente, Dostoievski consideraba entonces que había creado un tipo de personaje (el débil e indeciso Goliadkin) cuya importancia como figura simbólica en la cultura rusa acababa de empezar a apreciarse plenamente.

[1] Citado en Leonid Grossman, "Grazhdanskaya smert F. M. Dostoevskogo", *LN* 22-24, Moscú, 1935, pp. 688-689.
[2] *Pis'ma*, 1, p. 165; 18 de enero de 1856.
[3] *Ibid*., p. 166.
[4] *Ibid*.
[5] Citado en A. A. Kornilov, *Obshchestvenoe dvizhenie pri Alexándere II*, Moscú, 1909, p. 6.
[6] Andrzej Walicki, *The Slavophile Controversy*, Londres, 1975, p. 587.
[7] Véase Raoul Labry, *Alexandre Ivanovic Herzen, 1812-1870*, París, 1928, p. 356.
[8] *Pis'ma*, 1, pp. 166-167.
[9] *Ibid*., p. 167.
[10] *Ibid*.
[11] I. I. Panaev, *Sobranie sochinenii*, 6 vols., Moscú, 1912, 5, pp. 1-11.
[12] "Pis'ma A. N. Pleshcheeva k F. M. Dostoevskomu", en *DMI*.
[13] En el diccionario definitivo de la lengua literaria rusa, la primera referencia que se da para esta palabra en el sentido de "escabullirse sin ser visto, desaparecer" es una cita de *El doble* de Dostoievski. *Slovar sovremennogo*

Russkogo literaturnogo yazika, 17 vols., Moscú-Leningrado, 1950-1965, 14, p. 1116.

[14] K. Chukovski, "Dostoievski i Pleyada Belinskogo", en *N. A. Nekrásov: stati i materialy*, Leningrado, 1926, p. 352.

[15] *Pis'ma*, 1, p. 159; 21 de agosto de 1855.

[16] Abbott Gleason aplica a Chernyshevski y Dobroliúbov las palabras utilizadas por Nicolas Berdyaev para caracterizar el nihilismo ruso en términos generales. El nihilismo, escribió Berdyaev, «creció en el suelo espiritual de la Ortodoxia; solo podía aparecer en un alma que se fundiera en un molde ortodoxo. Era el ascetismo ortodoxo vuelto del revés, y el ascetismo sin gracia. En la base del nihilismo ruso, cuando se capta en su pureza y profundidad, se encuentra el rechazo ortodoxo del mundo, su sentido de que lo cierto es que "el mundo entero yace en la maldad", el reconocimiento de la pecaminosidad de todas las riquezas y el lujo, de todas las manifestaciones creativas en el arte y el pensamiento […]. El nihilismo considera un lujo pecaminoso no solo el arte, la metafísica y los valores espirituales, sino también la religión». Véase Nicholas Berdyaev, *The Origins of Russian Comunism,* Ann Arbor, MI, 1960, p. 45, citado en Abbott Gleason, *Young Russia,* Nueva York, 1980, p. 103.

[17] N. G. Chernyshevski, *Selected Philosophical Essays*, Moscú, 1953, p. 318.

[18] Citado en V. Evgeniyev-Maximov, *Sovremennik pri Chernyshevskom i Dobroliúbove*, Leningrado, 1936, p. 21.

[19] *DMI*, pp. 440-441; 30 de mayo de 1858.

[20] *Ibid*., p. 439; 10 de abril de 1858.

[21] N. G. Chernyshevski, *Izbrannye filosofskie sochineniya, 3 vols*, (Leningrado, 1950-1951), 2, pp. 235-236.

[22] P. V. Annenkov, *Vospominaniya i kriticheskie ocherki*, 3 vols., San Petersburgo, 1879, 2, pp. 164, 167.

[23] *Pis'ma*, 1, p. 257; 1 de octubre de 1859.

19.
LAS NOVELAS SIBERIANAS

En cuanto Dostoievski fue nombrado oficial, en marzo de 1857, y una vez que se le restituyeron sus derechos como noble, en mayo del mismo año, no volvemos a saber nada de sus *Cartas sobre el arte*. En cambio, todas sus energías se concentran ahora en los diversos proyectos de novelas y relatos en los que no había dejado de trabajar en los tres años transcurridos desde su salida del campo de prisioneros, a pesar de las exigencias de sus deberes militares y de las secuelas anquilosantes de sus ataques epilépticos. Todavía no sabía si había recuperado el derecho a publicar, pero sus corresponsales le aseguraron que ese derecho estaba implícito en los que se le habían concedido. Como otros del Círculo Petrashevski que regresaban habían empezado a aparecer en la prensa, Dostoievski decidió publicar, al principio sin firma, y ver si esto provocaba alguna reacción de las autoridades.

La única obra de la que disponía inmediatamente era el relato que había terminado en la Fortaleza de Pedro y Pablo, "Un pequeño héroe", que se publicó en el número de agosto de 1857 de *Notas de la Patria*. Ese verano, los esfuerzos literarios de Dostoievski se concentraron en un trabajo que, como le dice a Yakushkin, era «tan voluminoso como una novela de Dickens» y le había tenido ocupado durante un año y medio. Dostoievski habla de un plan que contiene tres libros, pero «solo se ha escrito el primer libro en cinco partes» y promete que ahora «empezará a pulirlo por secciones y le enviará las secciones»[1]. Le pide a Yakushkin que averigüe quiénes entre los editores de Petersburgo estarían interesados en el primer volumen y cuánto pagarían.

De una carta dirigida a Mijaíl unos meses más tarde se desprende que Dostoievski esperaba publicar por entregas a medida que estas se fueran completando, pero que Mijaíl le advertía que se diera prisa en terminar lo que estaba escribiendo en ese momento. «Viendo que mi novela está adquiriendo proporciones enormes —escribe Dostoievski—, que se estaba desarrollando de forma excelente y que era necesario, absolutamente necesario (por el dinero) terminarla rápidamente, empecé a dudar. No hay nada más triste que esa vacilación en medio del trabajo. El afán, la voluntad, la energía […] todo se apaga». Como resultado, Dostoievski informa a su hermano de que «la novela al completo, con todo su material, está ahora metida en un baúl»[2].

A principios de año, Dostoievski abandonó toda idea de escribir *cualquier clase* de novela, porque decidió escribir obras más cortas que le reportasen beneficios inmediatos. Había recibido un anticipo de una nueva revista, *La Palabra Rusa* (*Russkoe Slovo*), para una obra corta de este tipo. Entonces, Dostoievski escribió a Mijaíl Katkov, director de una revista relativamente nueva, *El Mensajero Ruso* (*Russky Vestnik*), pidiéndole un adelanto y presentando su novela principal como cebo. Aunque no tenía intención de escribirla, consideraba que una historia importante satisfaría sus obligaciones. Katkov no tardó en enviar el dinero, acompañado de una carta alentadora, y Dostoievski se comprometió a escribir dos obras más cortas en el futuro inmediato. «En cuanto a mi novela», escribe a su hermano varios meses después, «solo me pondré a ello a mi regreso a Rusia […]. Contiene […] un nuevo personaje […] sin duda muy común en Rusia en la vida real. […] Si uno quiere juzgar por la tendencia y las ideas de las que todo el mundo hace gala, estoy seguro de que, una vez de vuelta en Rusia, enriqueceré mi nueva novela con nuevas observaciones»[3].

Las palabras «idea» y «personaje» son inseparables para Dostoievski, y las utiliza indistintamente. Un personaje así encarnaría las tendencias socioculturales de este periodo de efervescencia en la vida rusa, justo en vísperas de la liberación de los siervos, y cuando el país salía de su largo estancamiento bajo Nicolás I. Dostoievski ya había empezado, pues, a adoptar la orientación explícitamente «ideológica» de todas sus mejores creaciones postsiberianas, y a concebir su objetivo creativo como la encarnación de personajes que representaban estas tendencias y corrientes que estaban en el candelero. Sus primeras obras también habían sido concebidas en términos de las ideas dominantes de la década de 1840, pero esas ideas ya se habían plasmado en un repertorio estándar de figuras gogolianas (el *chinovnik*, el soñador romántico), que Dostoievski simplemente adoptó y utilizó para sus propios fines. En lo sucesivo, considerará su tarea creativa como la representación de tipos que aún otros no han plasmado o que todavía están en proceso de formación.

Aunque Dostoievski dejó de lado sus planes de escribir una gran novela, sí escribió sus dos obras más cortas: *El sueño del tío* (*Dyadyushkin son*) y *Stepanchikovo y sus habitantes* (*Selo Stepanchikovo*). Dostoievski esperaba enviar *El sueño del tío* a *La Palabra Rusa* en septiembre de 1858, y se disculpa ante su hermano, que había negociado el adelanto, explicándole que su enfermedad le había mantenido alejado de su escritorio. «El mes pasado tuve cuatro ataques, algo que nunca me había ocurrido, y casi no trabajé. Después de mis ataques me siento completamente aniquilado»[4]. Además, el trabajo en *El sueño del tío* fue difícil, porque Dostoievski lo escribió con desagrado interior. «No me gusta, y me entristece que me vea obligado a aparecer de nuevo en público de forma tan miserable […]. No se puede escribir lo que se quiere escribir, y escribes algo que no querrías ni pensar si no necesitases el dinero […]. Ser un escritor necesitado es un oficio asqueroso»[5]. Probablemente *El sueño del tío* había formado parte de la «novela cómica» en la que había trabajado con tanto placer, pero que ahora se había convertido en una carga. «Me encantaría hacerlo mejor», escribe a Mijaíl, «pero todas las ideas que tengo en la cabeza son para obras grandes»[6]. No obstante, la envió a mediados de diciembre y la publicó en primavera (marzo de 1859) en *La Palabra Rusa*.

Al principio, la actitud de Dostoievski hacia *Stepanchikovo y sus habitantes* era tan resentida como hacia *El sueño del tío*. «La historia que estoy escribiendo para Katkov», le dice a Mijaíl, «me disgusta mucho y va a contracorriente. Pero tengo que pagar una deuda»[7]. Sin embargo, cuando envió las tres cuartas partes del manuscrito, su opinión había dado un giro completo. «¡Escucha, Misha!», le advierte a su hermano, «la novela, por supuesto, tiene grandes defectos, pero de lo que estoy tan seguro como si fuera un axioma es

de que, al mismo tiempo, tiene las mayores cualidades y es *mi mejor obra* […]. Baso todas mis esperanzas en ella, e incluso la consolidación de mi reputación literaria»[8]. Para su consternación, Katkov rechazó de plano la obra y pidió al autor que le devolviera el anticipo; pero Dostoievski no perdió la fe en su creación. «Hay», dice a su hermano, «escenas de alta comedia que Gogol habría firmado sin dudarlo»[9].

Los dos hermanos ofrecieron la obra a Nekrásov, que antes se había ofrecido, a través de Mijaíl, a enviar a Dostoievski un adelanto si estaba en apuros económicos. Aunque a Dostoievski le dolían todavía las heridas causadas por *El contemporáneo*, el rechazo de Katkov no le dejó más remedio que aprovechar lo que parecía la oportunidad más probable de obtener fondos de manera inmediata. Nekrásov recibió el manuscrito en los primeros días de septiembre de 1859 y dudó durante más de un mes antes de tomar una decisión, un mes durante el cual Dostoievski, en vilo en Semipalatinsk, siguió instando a su hermano a que presionara al editor. «Anota todos los pormenores y todas sus palabras y, te lo imploro por Dios, escríbeme acerca de ello con todo el detalle que puedas»[10].

La novela de Dostoievski contenía ataques paródicos contra la Escuela Natural de la década de 1840 —y, por tanto, implícitamente contra Belinski—, ataques que Nekrásov (por no hablar de Chernyshevski y Dobroliúbov) habría encontrado ofensivos. No es de extrañar que esperara en vilo. Para colmo de males, estas insinuaciones incluían una referencia a uno de los poemas del propio Nekrásov, "Cuando de la oscura subyugación del error", que Dostoievski utilizará más extensamente en el epígrafe de *Apuntes del subsuelo*. En *Stepanchikovo y sus habitantes*, cita el poema irónicamente, utilizándolo para criticar el humanitarismo de la Escuela Natural por contener una autocomplacencia latente, una postura implícita de superioridad y condescendencia con los «caídos», a los que hay que «buscar y levantar».

A Nekrásov no le gustó nada la novela. Al parecer, dijo que Dostoievski estaba «acabado». «Ya no escribirá nada importante»[11]. Pero Nekrásov no era uno de los editores más exitosos de su tiempo por casualidad, y, en lugar de rechazar la historia de plano, la aceptó, pero ofreció pagar tan poco que ningún autor que se preciase podría aceptar sus condiciones. Dostoievski pensó al principio que estaba regateando. «Si Nekrásov regatea y se vuelve más *razonable*, la prioridad es suya pase lo que pase», le dice a Mijaíl. «Verás, es muy importante que la novela se publique en *El Contemporáneo*. Esta revista en su día me dio calabazas, y ahora brujulea para quedarse con mi texto. Esto es muy importante para mi situación literaria»[12].

Sin embargo, Dostoievski se engañaba a sí mismo, y Mijaíl pronto se dio cuenta de la verdadera situación. Ofreció la obra a Kraevski para que la publicase en *Notas de la patria,* donde finalmente fue aceptada tras algunas negociaciones y a un precio más alto por hoja. «En eso consiste no derogar la propia dignidad», escribe Mijaíl triunfalmente. También transmite algunos comentarios literarios de Kraevski, cuya observación más bien negativa es valiosa de todos modos para ayudar a definir la nueva tonalidad que puede observarse en las novelas siberianas de Dostoievski. «Se rinde a veces a la influencia del humor y desea suscitar la risa. La fuerza de F. M. […] radica en el sentimiento, en el patetismo, en ese registro puede que no tenga iguales, y por eso es una pena que descuide ese don»[13]. Kraevski tenía razón al detectar un nuevo filo satírico, mucho más agudo, que sustituye al anterior patetismo de Dostoievski.

Desde su exilio en Semipalatinsk, Dostoievski pidió a su hermano que le enviase los comentarios de la prensa que pudieran aparecer tras la publicación de *El sueño del tío* y *Stepanchikovo y sus habitantes*, pero Mijaíl, probablemente para no herir la sensibilidad de

Fiódor, remarcó que las revistas literarias ya no se hacían eco de ellas en la misma medida que en la década de 1840. Lo cierto es que en la prensa literaria *no* apareció ninguna referencia de ningún tipo sobre ninguna de las dos obras de Dostoievski; fueron completamente ignoradas.

No es de extrañar, porque en esos mismos años, Turguénev estaba produciendo gran parte de su mejor obra y publicando casi una novela al año; Tolstói acababa de irrumpir en la escena con su *Infancia, niñez, juventud* y *Sebastopol, mil almas* de Písemski, fue la sensación literaria de 1858 (le siguió el drama *Un destino amargo*); y Saltykov-Shchedrín había causado furor con sus cáusticos *Esbozos de provincia*, que crearon un nuevo género de denuncia literaria en la literatura rusa. Además, todo el país estaba en una fiebre de anticipación por la próxima liberación de los siervos, y el estado de ánimo del momento exigía una literatura con una sólida sustancia social-cultural. El único atisbo de realidad social en *El sueño del tío* era, como recuerda el príncipe, una señora cuya hija «mató a una de sus siervas en un arrebato y fue juzgada por ello», y este recorte de la realidad fue fácilmente pasado por alto en el contexto cómico. Las tramas de las novelas de Dostoievski no parecían implicar nada más trascendental que una decisión matrimonial. Peor aún, en *La aldea de Stepánchikovo* se representaba la vida en una finca en la que reinaban unas relaciones idílicas entre los campesinos y su propietario; los únicos conflictos se debían al exceso de buena voluntad de este propietario ejemplar y daban lugar a situaciones cómicas que los lectores de Dostoievski, preocupados como nunca antes por los abusos y la injusticia de la servidumbre, difícilmente podían tomar como algo digno de atención seria[14].

Incluso alguien tan bien dispuesto hacia Dostoievski como Pleshcheev dijo que *El sueño del tío* era «demasiado truculento», y su dictamen final sobre *Stepanchikovo y sus habitantes*, que pidió a Alexánder Miliukov que no transmitiera a Dostoievski, fue que «todo en ella se percibe fabricado, artificioso; terriblemente rebuscado»[15]. Estas críticas se refieren a la forma literaria y se produjeron, me da la impresión, porque la técnica utilizada por Dostoievski chocaba radicalmente con las normas que entonces prevalecían en la prosa rusa, que, a partir del esbozo fisiológico, seguía haciendo hincapié en la descripción de los personajes y en el retrato del entorno más que en el movimiento narrativo. La mayoría de los novelistas rusos de mediados del siglo XIX empezaron con este tipo de planteamientos; más tarde, sus propias novelas seguirían teniendo las líneas argumentales más sencillas y mantendrían el énfasis en el retrato de los personajes a través de incidentes unidos por los acontecimientos comunes de la existencia social ordinaria.

Los lectores de Dostoievski apenas pudieron darse cuenta de que su técnica, derivada de las elaboradas tramas de la farsa dramática de 1830, marcaba un nuevo punto de partida en su obra. En efecto, todas las novelas importantes de Dostoievski (con excepción de *Memorias de la casa muerta*) presentan los rasgos esenciales que se derivan de esa forma: una acción argumental rápida y condensada, giros inesperados de los acontecimientos que se acumulan rápida y furiosamente, personajes que se presentan en términos de diálogo y movimiento dramático en lugar de a través de un retrato analítico o una larga descripción de la conciencia, y clímax que suelen tener lugar en medio de las tumultuosas escenas de grupo que han sido calificadas de «cónclaves» y comparadas con el célebre final de *El inspector general de* Gogol[16].

Aunque las dos novelas de Dostoievski tienen una superficie claramente cómica, esto no debería significar que estén totalmente desprovistas de sustancia seria. Una lectura atenta —que se centre en las alusiones deslizadas en la prosa y en el subtexto paródico— revela tanto la sátira en las páginas de Dostoievski como la bufonada desenfadada. También vemos un

notable aumento en la gama y variedad de los tipos de personajes de Dostoievski en comparación con sus protagonistas de la década de 1840, y se proyectan con una audacia de contorno y una locuacidad de autoexpresión que, de alguna manera, hacen que parezcan haber crecido casi físicamente en tamaño y estatus. Es difícil imaginar al Dostoievski de los primeros relatos escribiendo las novelas posteriores, pero el autor de estas novelas siberianas ya da indicios de poder hacerlo. Por último, a pesar de las tensiones que requieren sus tramas «cómicas», Dostoievski ya ha comenzado a adentrarse en el nuevo gran tema —que podría llamarse «la crítica de la ideología» o el conflicto definido en sus cartas como el que existe entre «las ideas» y «el corazón»— que dominará todos sus escritos posteriores a Siberia.

El sueño del tío

La trama de *El sueño del tío* puede resumirse en pocas palabras. El «tío» es un decrépito pero acaudalado príncipe ruso, casi en la tercera edad, que un buen día llega accidentalmente a la ciudad de Mordasov y es inmediatamente remolcado por la poderosa «primera dama» de los alrededores, María Alexandrovna Moskaleva. Ella concibe el plan de casarlo con su hija de veintitrés años, Zina, todavía soltera, una belleza orgullosa, y utiliza sin reparos su ingenio para llevar a cabo su plan. Pero finalmente es derrotada, para inmensa alegría de sus numerosos rivales por la supremacía social, por los celos del pretendiente rechazado por la mano de Zina, un joven burócrata de Petersburgo llamado Mozglyakov que convence a su pariente lejano el príncipe, totalmente incapaz de distinguir entre su estado de vigilia y de sueño, de que la propuesta de matrimonio que había hecho a Zina en un estupor borracho solo había sido «un sueño».

Dostoievski reviste esta anécdota de un estilo ligeramente heroico y la presenta, en una evidente parodia del título de *César Birotteau* de Balzac, como «la historia completa y notable de la exaltación, la gloria y la solemne caída de María Alexandrovna y toda su familia». El relato lleva también el subtítulo "De los anales de Mordasov", y estos acentos épicos no hacen por supuesto sino subrayar la insignificancia de los acontecimientos (apenas un año o dos antes, Saltykov-Shchedrín había utilizado el mismo recurso en sus *Esbozos de provincia*, también relatados por un entrometido local que hacía las veces de narrador). Este nuevo tipo de narrador dostoievskiano es un cronista a hurtadillas, tan interesado (si no más) en los rumores y las calumnias como en lo que puede verificar con sus propios ojos y oídos; tampoco está nunca muy seguro de cómo interpretar incluso lo que presencia de primera mano. Este tipo de narrador lo utiliza posteriormente Dostoievski en otras obras ambientadas también en las provincias rusas, como *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov*, desarrollando este recurso como un sutil instrumento para controlar su perspectiva narrativa. Es especialmente valioso porque le permite retratar a sus personajes principales sobre un fondo de rumores, opiniones y escándalos que cumple en cierto modo la función de un coro griego en relación con la acción central del drama[17].

La imagen que se ofrece aquí de la vida provinciana, con sus eternos cotilleos, murmuraciones y despiadadas luchas de poder a causa de nimiedades, constituye el telón de fondo sobre el que se destacan con nitidez las principales figuras de la historia. Y ningún personaje de Mordasov es más importante que María Alexandrovna, de la que se llega a decir que es superior a Napoleón y al emperador conquistador. María Alejandrovna exhibe abiertamente una voluntad de dominio que difícilmente puede ejercer por su rango o fortuna, y es el primer personaje de Dostoievski de este tipo que aparece en una obra en la que se

respetan escrupulosamente las convenciones del realismo. El único personaje anterior de este tipo había sido el fantástico e hipnótico Murin, que gobierna sobre todos los demás en "La terrateniente", tan llena de simbolismos. Antes, Dostoievski solo había podido concebir la psicología de un personaje así en términos de hipérbole romántica. Ahora, sin embargo, sitúa una personalidad tan «fuerte» en el más humilde de los escenarios provinciales rusos, dando así su primer paso hacia la reintegración del alcance y la grandeza de la temática romántica y su fusión con la realidad social rusa, que distinguirá su obra posterior. De hecho, por muy insignificante que sea la forma que adopte esa «grandeza» en este caso, el nombre de Napoleón es suficiente para alertarnos de lo que Dostoievski hará con ese afán de dominación en el futuro.

La superioridad manifiesta de María Alexandrovna emerge cuando se enfrenta a la tarea de persuadir a la orgullosa y altiva Zina, que solo siente desprecio por la ambición y las maquinaciones de su madre para que llegue a casarse con el decrépito príncipe. Hay que explicar que Zina está enamorada de un joven y empobrecido maestro de escuela que se está muriendo de tuberculosis, y su madre sabe que se ha comprometido a no casarse mientras él esté agonizando. Para lograr su objetivo, María Alexandrovna se da cuenta de que debe ofrecer alguna perspectiva realmente tentadora y, tras algunas maniobras preliminares, enérgicas pero ineficaces, se ve obligada a desenfundar armas de mayor calibre. Un matrimonio con el príncipe, le dice a su hija, no sería un verdadero matrimonio en absoluto («él no está en condiciones de exigir un amor así»), y en cualquier caso «el príncipe vivirá uno o dos años como máximo». No es posible que el joven maestro de escuela tenga celos del príncipe, y por eso se le dice a Zina que reflexione que «¡le darás nuevo valor y aliviarás su mente casándote con el príncipe!». Pero Zina puede ver a través de los sofismas de su madre y señala su estrategia con exasperada precisión: «¡Te entiendo, mamá, te entiendo perfectamente! Nunca puedes soportar una muestra de sentimientos nobles, ni siquiera en la acción más desagradable». Estos «nobles sentimientos» son la «ideología» de María Alexandrovna, y los extrae del almacén de lugares comunes acumulados por la literatura romántica de las décadas de 1820 y 1830, tanto en Rusia como en Europa.

Al darse cuenta de que cualquier apelación al interés propio ilustrado está condenada al fracaso, María Alexandrovna sube la apuesta: el autosacrificio. ¿Por qué no pensar en el matrimonio con el príncipe como un acto de devoción? «¿Dónde está el egoísmo, dónde está la bajeza?». Dostoievski, como hará tan a menudo en el futuro, no teme burlarse de las ideas e ideales en los que él mismo cree cuando, como en este caso, solo se utilizan como pantalla para el egoísmo y la egolatría. María Alexandrovna concluye diciéndole a Zina que, si la riqueza del príncipe le molesta, puede renunciar a ella, regalar a los pobres todo lo que no sea necesario y «ayudar, por ejemplo, a ese muchacho sin suerte que yace ahora en su lecho de muerte».

No es necesario detallar aquí todos los sofismas de María Alexandrovna; basta constatar que con este último ha dado con un filón de oro puro. Como comenta el narrador, «le llegó una inspiración, una auténtica inspiración», y se dio cuenta de que había encontrado una forma de apelar al auténtico idealismo de Zina: dejar que Zina se sacrificase contrayendo un matrimonio degradante para ayudar a su amado moribundo. En este punto, María Alexandrovna saca a relucir todos sus recursos: «[El médico local] me dijo, de hecho, que en diferentes circunstancias, especialmente con un cambio de clima y de entorno, el paciente podría recuperarse. Me dijo que […] en España hay una isla extraordinaria, creo que se llama Málaga «hasta tiene el nombre de un vino— donde no solo las personas con pulmones débiles, sino también los tísicos se recuperan simplemente por el clima, y que la gente va allí

a propósito para ser tratada». Una vez curados —y el príncipe convenientemente fallecido— los amantes podrán unirse debidamente, o, en caso contrario, el maestro morirá al menos felizmente, «confiado en tu amor, perdonado por ti, a la sombra de los mirtos y los limones, bajo ese exótico cielo azul». Esta larga diatriba, de la que solo se han ofrecido unas pocas pinceladas, es más de lo que Zina puede resistir; se quiebra y da su consentimiento a regañadientes.

La misma táctica se utiliza con el crédulo Mozglyakov, a quien se convence de que, aunque está dispuesta a casarse con el príncipe, Zina está en realidad locamente enamorada de *él* y solo pone a prueba su carácter con su decisión. Si se comporta noblemente, pensando solo en la felicidad *de ella,* y en las grandes ventajas de tal matrimonio, las recompensas que reciba en el futuro superarán sus más enfebrecidos sueños: «Por la salud del príncipe, Zina irá al extranjero, a Italia, a España […]. Tú la seguirás allí […] donde comenzará tu amor con una fuerza irresistible; ¡amor, juventud! España, Dios mío. Tu amor, por supuesto, es impoluto, santo […]. ¡Ya me entiendes, *mon ami*!». Y entonces, muerto el príncipe, la rica viuda Zina se casará, naturalmente, con el hombre que ha demostrado ser digno de su amor. Mozglyakov, sin embargo, recupera el sentido rápidamente; y es él quien finalmente arruina el gran plan e ingenia la derrota de María Alexandrovna. Pero incluso la aceptación momentánea de su embriagadora arenga muestra el poder de su personalidad y el poder de la ideología (en este caso, el romanticismo literario) para imponer sus visiones cubiertas de nubes como sustituto de la terrible verdad.

Sabemos que Dostoievski no tenía muy buena opinión de *El sueño del tío*; quince años después, respondiendo a un corresponsal que deseaba convertirlo en una obra de teatro, Dostoievski expone que lo escribió «únicamente con el objetivo de iniciar mi carrera literaria y con un miedo terrible a la censura (como exconvicto). Y por eso escribí una cosita suave como un cielo azul y notable inocencia»[18]. Apenas contiene, según él, sustancia suficiente para ser una «comedia», aunque incluye al príncipe, que es «la única figura seria de toda la historia». La observación de Dostoievski indica la importancia que sigue concediendo a las connotaciones ideológicas que dio a la figura del viejo príncipe K., que trata de ocultar su verdadera edad con la ayuda de pelo y dientes postizos, un bigote falso, un ojo de cristal y otras creaciones del arte cosmético. De hecho, escribe Dostoievski, «solo al mirarlo más de cerca se puede discernir […] que se trata de una especie de cadáver accionado por mecanismos», y que «es el producto de amalgamar pequeños pedacitos».

Lo que da al príncipe K. su sello especial es la sátira constante de un cierto tipo de occidentalizador ruso. Una de las primeras aproximaciones a este tipo, que da el tono de la narración, se produce en unas frases que describen al príncipe tomando un poco de aire fresco. «A veces se le veía también de pie, con un abrigo y un sombrero de paja de ala ancha, con un pañuelo rosa de señora al cuello, llevando impertinentes y una cesta de mimbre para recoger setas, acianos y otras flores silvestres. Cuando se encontró con un campesino, que se hizo a un lado, se quitó el sombrero, se inclinó y dijo: "Buenos días, Príncipe, su Excelencia, nuestro sol". El príncipe rápidamente apuntó sus impertinentes hacia él, asintió amablemente y le dijo afablemente: "*Bonjour, mon ami, bonjour!*"». La vestimenta pastoral y el saludo en francés del príncipe revelan lo ajeno que estaba a las realidades de la vida campesina rusa, pero a pesar de todo su vértigo, no es ajeno a lo que ocurre en el mundo. Llega a Mordasov originalmente por un accidente de su carruaje, y asegura a todos que el cochero «intentaba quitarme la vida […] impulsado por algunas de esas ideas nuevas, ¡ya sabe! Hay una especie de escepticismo en él […] en resumen, resulta que es un comunista con todas las letras».

Los recuerdos del príncipe están llenos de alusiones al Congreso de Viena y a Lord

Byron, así como de referencias a su romance con una encantadora *vicomtesse* francesa que perdió a manos de un barón alemán «cuando estaba en el extranjero en los años veinte». El príncipe es, pues, un producto de la misma época del romanticismo literario cuyas producciones suministran a María Alexandrovna su arsenal retórico. Y aunque el atribulado príncipe es una figura de comedia, Dostoievski no pudo resistirse a evocar, aunque solo fuera por un instante, el sombrío trasfondo sobre el que el ruso culto de la época perseguía su despreocupada existencia europea. El príncipe recuerda a «una dama [moscovita] muy poética» que conoció una vez mientras tomaba las aguas en el extranjero, que tenía una hija de cincuenta años, y «ella también hablaba casi en verso. Después tuvo un percance muy desafortunado: mató a una de sus sirvientas en un ataque de ira y fue juzgada por ello».

A propósito de este ataque al «romanticismo ingenuo» hay que dedicar unas palabras al epílogo de la novela, que, como la crítica rusa sabe desde hace tiempo, contiene una parodia de la famosa escena del baile del último libro de *Eugenio Oneguin*. Se trata de la escena en la que Eugenio y Tatiana se reencuentran después de muchos años; ella ya no es una simple campesina, sino la reina de la sociedad petersburguesa, y él está ahora desesperadamente enamorado de la chica que antes había despreciado. María Alexandrovna ya había utilizado esta escena para hechizar al desconcertado Mozglyakov, presentándole la visión de un encuentro similar con Zina, la rica viuda del príncipe K., que cae en sus brazos en agradecimiento a la nobleza de su alma. Tres años más tarde, enviado a un lugar remoto del Imperio ruso, Mozglyakov conoce al gobernador general («un viejo militar») y es invitado al baile por la onomástica de su esposa esa misma noche. Por supuesto, su esposa resulta ser la bella e imperiosa Zina, que desprecia por completo al desconcertado Mozglyakov. Mozglyakov exhibe «una mordaz sonrisa mefistofélica» y adopta una actitud pintoresca, apoyado en una columna durante varias horas; pero «su aire desilusionado y todo lo demás se esfumó. Zina no lo observó en absoluto». Por fin, cansado y hambriento, se retira y abandona la ciudad a la mañana siguiente.

En el plano temático, la parodia que Dostoievski hace de Pushkin constituye una conclusión adecuada del ataque al romanticismo literario que recorre la obra como un subtexto. Al revelar de forma tan evidente el triunfo de la «vida real», con sus necesarias limitaciones y compromisos, sobre un idealismo inflado y ajeno al mundo y basado en estereotipos literarios, Dostoievski está planteando una cuestión que volverá a tratar una y otra vez en el futuro, por supuesto, en relación con otras ideologías con consecuencias mucho más graves cuando se ponen en práctica.

Stepanchikovo y sus habitantes

Stepanchikovo y sus habitantes es más ambiciosa que *El sueño del tío*, aunque se sitúa en el mismo nivel y está escrita en la misma clave de comedia absurda. Dostoievski la consideraba su mejor obra hasta el momento, y habló de ella como una auténtica expresión personal de su propio punto de vista. «He puesto en ella mi alma, mi carne y mi sangre», le dice a su hermano. «No quiero decir que me haya expresado completamente en él; ¡eso sería un disparate! […] pero contiene dos personajes muy típicos, creados y anotados a lo largo de cinco años, elaborados de forma impecable (en mi opinión); personajes totalmente rusos que hasta ahora han sido mal representados en la literatura rusa»[19]. Es evidente que Dostoievski se refiere a sus dos personajes principales, Foma Fomich Opiskin y el coronel Rostanev, cuya extraña relación constituye el núcleo de su historia.

Al menos para el primero de estos personajes, Foma Fomich (su apellido, Opiskin, significa un error de escritura o un desliz de la pluma), el paso del tiempo ha refrendado la convicción de Dostoievski de que había producido una figura «inmensamente típica»; nada menos que un juez, al que Thomas Mann denominó «una creación cómica de primer rango, irresistible, que rivaliza con Shakespeare y Molière»[20]. De hecho, el nombre de Foma Fomich se ha convertido desde entonces en un sinónimo en ruso de cualquier tipo de hipócrita, adulador y gorrón insolente e impertinente, y se utiliza de forma muy parecida a los nombres de Uriah Heep y Pecksniff en inglés. Como sugiere la mención de Molière por parte de Mann, el papel que desempeña Foma Fomich en la casa del coronel Rostanev recuerda mucho a Tartufo en la famosa obra del dramaturgo francés, sin duda una de las fuentes de Dostoievski. Se han desenterrado otros de menor importancia; y por muy importantes que sean, es más esclarecedor ver a Foma como una nueva versión de un tipo que Dostoievski había representado a menudo en la década de 1840. Como la mayoría de los protagonistas de estas primeras obras, Foma es (o había sido) uno de los oprimidos, con la suficiente educación para hacer sentir su oscura condición social como una humillación hiriente. Se nos hace saber que en el pasado Foma había probado de todo, hasta que encontró empleo como lector y acompañante remunerado de un general vicioso, un inválido que disfruta degradando a su lacayo para divertirse: «No había ignominia que no tuviese que soportar a cambio de comer el pan del general».

Anteriormente, Dostoievski había tratado a este tipo de personajes con simpatía, aunque ocasionalmente también, como en *El doble*, mezclada con una condescendencia irónica; pero en su última obra antes de Siberia, *Netotchka Nezvanova*, en la que subraya la ausencia de toda causa *social* para el resentimiento del malogrado músico Yefimov contra el mundo, estaba avanzando hacia la atribución de la responsabilidad moral directamente a la propia persona por las consecuencias de sus actos. Ahora, con Foma Fomich, Dostoievski se enfrenta firme y finalmente a los supuestos morales filantrópicos de la Escuela Natural —en cuyas filas había comenzado su propia carrera y cuyos valores había aceptado en su día— y los rechaza de plano. No hay que confundir la acusación que Dostoievski lanza contra la conducta de Foma cuando *su* suerte se invierte y alcanza una posición de poder: «¡Quiso que pagásemos por su pasado! Un alma vil que escapa de la opresión se convierte en opresor». Ni siquiera las humillaciones más extremas que sufrió Foma a causa de su inferioridad social pueden absolverle de la carga de ser «un alma vil», cuya definición es precisamente la incapacidad de superar una necesidad de dominar y humillar a otros para vengarse de la propia humillación y el propio sufrimiento.

Foma Fomich está enmarcado en la historia por otros dos personajes, que sirven como «cuasi dobles» para resaltar este juicio del autor sobre su bajeza. La historia personal de la rica heredera Tatiana Ivánovna, huésped de la hospitalaria casa del coronel Rostanev, es un paralelo exacto a la de Foma. Sin embargo, la dulzura y la amabilidad nativas de su naturaleza permanecen inalteradas cuando su posición cambia de la noche a la mañana. Más parecido a Foma es el oficinista Yezhevikin, el empobrecido padre de la joven institutriz Nastenka, de la que el coronel Rostanev está enamorado. Al igual que Foma, Yezhevikin siente una penetrante envidia hacia sus superiores y, aunque finge ser «el más abyecto y rastrero adulador», es evidente que se burla y se mofa de aquellos ante quienes cuando están presentes ha de inclinarse. Pero, al mismo tiempo, es verdaderamente honesto y posee un sentido de la dignidad que no le permite explotar a los demás en su propio interés, ni siquiera aceptar más que la ayuda financiera más esencial que el coronel le ofrece.

El hecho de que *Stepanchikovo y sus habitantes* suponga explícitamente una revisión

crítica por parte de Dostoievski de su propio pasado queda también claramente indicado por la perspectiva narrativa. En efecto, la historia la cuenta un joven, sobrino del coronel, criado por él y recién licenciado en la Universidad de San Petersburgo. Lo que ocurre en Stepanchikovo se cuenta a través de sus ojos sorprendidos e incrédulos, y el cambio que experimenta tiene una importancia temática de primer orden. Antes de conocer a Foma Fomich en carne y hueso, el narrador responde a todos los rumores sobre él de acuerdo con los principios humanitarios que le inculcaron en su educación universitaria progresista. Y estos principios resultan ser, de forma simplificada y paródica, precisamente los que habían inspirado las propias obras de Dostoievski en la década de 1840.

Tal vez, dice el joven narrador torpemente, Foma es «una naturaleza dotada» que «ha sido herida, aplastada por los sufrimientos», y por eso se está vengando de la humanidad («y tal vez si pudiera reconciliarse con la humanidad […] resultaría ser una naturaleza especial, tal vez incluso muy notable»). El narrador abandona abruptamente este punto de vista una vez que ve a Foma en acción; y su cambio de opinión revela hasta qué punto Dostoievski era consciente de haber roto con la ideología de su obra anterior. A partir de este momento, la perspectiva sociopsicológica que había mantenido en gran medida a lo largo de la década de 1840 será sustituida por otra en la que la responsabilidad moral de la persona prevalece sobre cualquier otra consideración.

Como observa con razón el narrador, Foma Fomich no podría haber logrado el «dominio insolente» que ejerce en Stepanchikovo si no fuera por el carácter igualmente notable del propietario de esa finca, el coronel Rostanev. Ningún personaje dostoievskiano anticipa al coronel Rostanev tan claramente como Yefimov lo hace con Foma Fomich, pero el coronel puede estar vinculado a una tendencia temática ya observable en *Netotchka Nezvanova*. Al igual que en el caso de Yefimov, es decir, sin chocar abiertamente con el marco sociopsicológico, Dostoievski subraya la necesidad de superar el impulso instintivo de devolver el golpe del yo humillado; cada episodio importante ilustra de alguna manera las nefastas consecuencias morales de un fracaso en la conquista del resentimiento y los estragos de un egoísmo tan ensimismado como incapaz de perdonar o incluso de tener piedad. Ahora, en *Stepanchikovo y sus habitantes*, Dostoievski ensaya su primera encarnación positiva de este motivo temático en un solo personaje, su primer intento de crear ese ideal de «hombre perfectamente bueno» al que volverá repetidamente a lo largo del resto de su vida. Y la yuxtaposición y el emparejamiento de Foma y el Coronel —la oposición cara a cara de un miembro ególatra de la intelectualidad rusa con una sencilla alma rusa, rebosante de caridad y amor— anticipa un patrón similar en muchas obras posteriores.

Dostoievski presenta su primera figura ideal bajo el aspecto improbable de un oficial, ahora retirado para dirigir su hacienda. Aunque parece la imagen misma de la salud y la fuerza masculina presuntamente autoafirmada, el coronel Rostanev posee una disposición moral seráfica en su suavidad, amabilidad y falta de autoestima. «Era un niño perfecto a los cuarenta años, de corazón abierto en extremo, siempre de buen humor, e imaginaba que todo el mundo era un ángel […]. Era uno de esos niños muy generosos y puros, hombres de corazón que se avergüenzan positivamente de infligir cualquier daño a otro y de este modo, siempre viven en un mundo ideal y, cuando algo va mal, siempre se culpan a sí mismos en primer lugar. Su vocación natural es sacrificarse por los intereses de los demás». El coronel Rostanev es por tanto un personaje «débil» en el mejor sentido de la palabra; y uno tiene la clara impresión de que, al tratar con sus cualidades, Dostoievski lo hace mirando de reojo la polémica Chernyshevski-Annenkov. Por qué, si no, se habría sentido el narrador llamado a responder a la siguiente objeción: «Algunos le habrían llamado cobarde, débil de voluntad y

débil. Por supuesto que era débil, y de hecho tenía una disposición demasiado blanda; pero no era por falta de voluntad, sino por miedo a herir, a ser cruel, por exceso de respeto a los demás […]. Sin embargo, era débil, voluntarioso y cobarde solo cuando no estaba en juego nada más que sus propios intereses, de los que se despreocupaba por completo, y por ello era continuamente objeto de burla, y a menudo por parte de las mismas personas en cuyo beneficio se sacrificaba».

Foma Fomich consigue su dominio inicial sobre el coronel cuando llega en el séquito con la madre de este, la esposa del general que había utilizado a Foma y había abusado de él, tratándolo como a su bufón. Foma ha conseguido hacerse con el control de esta mujer crédula y supersticiosa, que rivaliza con él en egoísmo e indulgencia, pero carece de su astucia e inteligencia. «[Foma] les leía en voz alta [a la mujer del general y a sus repulsivos allegados] obras de edificación espiritual; hablaba con lágrimas elocuentes de las virtudes cristianas; contaba historias de su vida y de sus actos heroicos; iba a misa e incluso a maitines; a veces predecía el futuro; tenía una facultad peculiar para interpretar los sueños, y era de gran ayuda para echar la culpa a sus vecinos». Como el narrador señala mordazmente: «Y a esta mujer idiota mi tío se creía en el deber de venerarla, simplemente porque era su madre». Como resultado, la reverencia del coronel por su madre se transfiere a Foma, y esta se aprovecha de esta devoción filial para convertir al coronel en un juguete a merced de los caprichos de un subalterno malicioso. Es el consumado impostor moral Foma quien muestra todos los pecados que imputa al coronel, pero este, incapaz de encontrar faltas en los demás y demasiado dispuesto a acusarse a sí mismo, está tremendamente impresionado por las altisonantes regurgitaciones de Foma de fragmentos de los *Pasajes escogidos* de Gogol (y de su anterior *Testamento*).

Muchas de las ideas pronunciadas por Foma Fomich contienen indudablemente mandatos y exhortaciones que hablan de los propios ideales morales de Dostoievski. «Sé más suave, más atento, más cariñoso con los demás», advierte Foma al coronel, «olvídate de ti mismo por el bien ajeno […]. Sufre, trabaja, reza y espera». Dostoievski no satiriza el sentido literal de esos consejos cristianos perfectamente respetables, que no tenía intención de socavar *en sí mismos*, sino su perversión para obtener y justificar la dominación sobre los demás. El objetivo del ataque de Dostoievski es la pose de autoglorificación y casi autodeificación de Foma. Repudia a Foma, después de todo, al yuxtaponerlo con el coronel Rostanev, que es la auténtica encarnación de todos los valores morales que Foma proclama eternamente de palabra y que ignora totalmente en los hechos. Un comentario realizado años más tarde por Dostoievski refleja su invariable actitud negativa hacia los *Pasajes escogidos*. «El ideal de Gogol es extraño», escribió; «interiormente es cristiano, pero su cristianismo no es cristiano»[21]. Dostoievski creó al coronel Rostanev como su primera imagen «exterior» de lo que significaba ser un auténtico cristiano.

La mayor parte de la acción se concentra en las diversas artimañas inventadas por Foma, con ingeniosa astucia, para acosar y mortificar al coronel, todo ello con el fin de exaltar la insaciable vanidad del antiguo lacayo. Una de las tramas más serias implica un plan, urdido por Foma y la madre del coronel, para obligar a este a casarse con Tatiana Ivánovna. En realidad, él está enamorado de Nastenka, la joven y pobre institutriz de los dos hijos de su primer matrimonio. Conscientes de la inclinación del coronel, Foma y la esposa del general persiguen a Nastenka sin piedad con el fin de alejarla, y el coronel invita inicialmente a su joven sobrino a Stepanchikovo como posible pretendiente de Nastenka si consigue su consentimiento. Sin embargo, una vez en el lugar, la situación se aclara y el narrador insta a su tío a desafiar a los conspiradores y casarse él mismo con Nastenka.

El desenlace se produce cuando Foma finalmente va demasiado lejos y acusa al coronel en público de haber seducido y deshonrado a la joven. Esto es demasiado incluso para el sufrido coronel, quien, enfurecido por la difamación de la reputación de Nastenka, empuja a Foma Fomich y lo hace atravesar una puerta de cristal para sacarlo de la casa. El infatigable Foma no tarda en regresar, magullado y maltrecho, pero lo bastante escarmentado como para darse cuenta de que debe cambiar de aires. Así que bendice el matrimonio, fingiendo haber estado a favor de él todo el tiempo, y vive felizmente a cuerpo de rey con la agradecida pareja, posando, predicando y haciendo las mismas cosas que antes, pero cuidándose de no sobrepasar el límite que finalmente se había trazado: «Ella (Nastenka) no quería ver a su marido humillado e insistió en que se respetaran sus deseos».

Dostoievski decía la verdad cuando declaraba que había escrito *Stepanchikovo y sus habitantes* con «su carne y su sangre», y ya se pueden ver reflejadas en sus páginas algunas de las importantes consecuencias artísticas de sus años siberianos. Estas consecuencias son más evidentes en Foma Fomich, que ilustra la profunda comprensión de Dostoievski del poder explosivo del resentimiento y las frustraciones que hierven a fuego lento en las profundidades irracionales del individuo. Lo que en Yefimov se había sugerido solo como una aberración del yo romántico se presenta ahora como una potencialidad humana generalizada. La inconmensurable vanidad de Foma, señala el narrador, puede parecer un caso especial, pero de hecho, «quién sabe, tal vez en algunas de estas víctimas degradadas del destino, sus tontos y sus bufones, la vanidad, lejos de disiparse por la humillación, se agrava incluso por esa misma humillación […] y se ve forzada para siempre a la sumisión y la autosuficiencia». Tal comentario surge directamente de los recuerdos imborrables de Dostoievski del campo de prisioneros, donde había visto la necesidad del individuo de afirmarse a toda costa de una manera u otra.

De hecho, es posible —aunque probablemente un poco prematuro— considerar a Foma Fomich como un primer esbozo del hombre del subsuelo. En general, Foma actúa de forma perfectamente racional. Aunque su comportamiento no puede en general compararse con la autodestrucción voluntaria del hombre del subsuelo, hay una escena en la que muestra su disposición a sacrificar el interés propio inmediato en aras de la satisfacción «irracional» del yo. Cuando el coronel le ofrece a Foma una gran suma de dinero para que abandone Stepanchikovo y se instale en la ciudad vecina, con la promesa de comprarle también una casa allí, Foma rechaza el incentivo con un desprecio monumental y chillidos de indignación porque se está insultando su «honor». Otro personaje comenta, al enterarse del incidente: «Dudo que Foma tuviera algún designio mercenario en ello [en la negativa]. No es un hombre práctico; ya ves que también es una especie de poeta a su manera […] aunque no pudo resistir la tentación de adoptar cierta actitud y darse aires». Este predominio del impulso emotivo sobre el cálculo económico es solo una veleidad momentánea en el caso de Foma, pero señala el camino hacia la futura elaboración de su psicología en el caso del hombre del subsuelo[22].

Ya hemos comentado cómo se desinflan los sentimientos filantrópicos del narrador una vez que ve a Foma en carne y hueso; Dostoievski refuerza este motivo clave en la conclusión, donde también añade otro toque importante a la caracterización del coronel. En efecto, justo después de que Foma haya sido domesticada y aplacada, el motivo de Foma se reitera en relación con otro «gran hombre» y «luz del saber», Korovkin, a quien el coronel ha conocido por casualidad un día y ha invitado a Stepanchikovo. Este digno caballero aparece en el clímax, en medio del regocijo general, vestido con grasientos harapos y borracho. El coronel comienza a disculparse por él con palabras casi idénticas a las que antes utilizó el narrador sobre Foma: «Puede que sea un hombre excelente, pero el destino […]. Ha sufrido

desgracias». En este punto, el afectuoso narrador, para consolar a su avergonzado tío, finge estar de acuerdo con él: «Y empecé a declarar fervientemente que incluso en la criatura que ha caído más bajo todavía pueden sobrevivir los más finos sentimientos humanos; que las profundidades del alma humana son insondables; que no debemos despreciar a los caídos, sino que, por el contrario, debemos buscarlos y elevarlos; que el estándar comúnmente aceptado de bondad y moral no era infalible, etcétera; de hecho, me calenté con el tema, e incluso empecé a hablar de la Escuela Natural. En conclusión, llegué a repetir los versos: "Cuando de la subyugación del oscuro error..."».

El verso, tomado del mencionado poema de Nekrásov, celebra la magnanimidad de un amante «progresista» de altas miras que, habiendo superado los prejuicios sociales, «reestima» a una prostituta convirtiéndola en su esposa. Para entonces, el narrador considera que las palabras del coronel Rostanev son típicas de la actitud indiscriminadamente benévola que representa el poema, la misma actitud de la que él mismo acaba de desprenderse. Así, cita el poema irónicamente, como expresión notoria de esas ilusiones bienintencionadas, pero ingenuas. El coronel, sin embargo, en su total inocencia, toma las palabras del narrador al pie de la letra; pero lo que dice, supuestamente de acuerdo, difiere significativamente de la letanía progresista del narrador. «"Querida, querida", dijo él, muy conmovido, "me entiendes perfectamente, y has dicho mucho mejor que yo lo que quería expresar: ¡Sí, sí! ¡Santo cielo! ¿Por qué el hombre es malvado? ¿Por qué soy yo tan malvado cuando es tan espléndido, tan bello, ser bueno?"».

Me parece que Dostoievski desea que el lector sienta ahora una clara diferencia entre las efusiones del coronel y el recital irónico de quien narra sus benévolos lugares comunes, que ya han sido explotados en la acción principal que involucra a Foma. Lo que separa las dos actitudes es que, en el caso del coronel, su simpatía espontánea con el prójimo implica inmediatamente el sentido de su propia debilidad y falibilidad humana. El humanitarismo de la Escuela Natural no tiene nada que ver con esto, ya que, por el contrario, contiene una autocomplacencia latente, una postura implícita de superioridad y patrocinio de los «caídos», a los que, por supuesto, hay que «buscar y levantar».

En el breve epílogo, Dostoievski comenta la misma posición altruista que exhibe Nastenka. Es ella quien mantiene a raya a Foma después de su matrimonio con el coronel, pero el narrador señala que, no obstante, ha perdonado a Foma por su felicidad, «y lo que es más, creo que se adhirió seriamente y de todo corazón a la idea de mi tío de que no se debe esperar demasiado de una "víctima" que antes había sido un bufón, sino que, por el contrario, hay que derramar bálsamo sobre su corazón herido. La pobre Nastenka había sido ella misma una de las *humilladas*, había sufrido y lo recordaba». Una vez más, Dostoievski enfatiza el sentimiento personal de identificación con la víctima o el sufriente, una pasión que no surge de ninguna doctrina teórica de la piedad social, con su implícito sentido de la distancia y la jerarquía, sino de un estado de ánimo y un corazón que sitúan a quien perdona exactamente en el mismo nivel moral-humano que el perdonado.s

Erich Auerbach ha señalado que el realismo ruso, a diferencia de las otras literaturas europeas del siglo XIX, «proponía la dignidad natural de todo individuo, independientemente de su rango y posición social», y «está fundamentalmente emparentado con el viejo cristianismo antes que con el realismo occidental moderno»[23]. En *Stepanchikovo y sus habitantes*, podemos descubrir a Dostoievski en el proceso de descartar sus creencias de orientación occidental de la década de 1840, o, para ser más exactos, de transformar el énfasis predominantemente social de sus compromisos anteriores con los valores cristianos en uno que se inclina hacia un sentido cristiano más tradicional de culpabilidad moral universal y

responsabilidad por el mal y el pecado. Podemos interpretar que solo el amor al prójimo que surge de este sentido puede escapar del orgullo farisaico y la condescendencia insultante, y juzgar y perdonar al mismo tiempo.

[1] *Pis'ma* 1, pp. 221-222; 1 de junio de 1857.
[2] *Ibid*., 2: pp. 585-586; 3 de noviembre de 1857.
[3] *Ibid*., 1, p. 236; 31 de mayo de 1858.
[4] *Ibid*., 2, p. 593; 13 de septiembre de 1858.
[5] *Ibid*., pp. 594-595; 13 de diciembre de 1858.
[6] *Ibid*., p. 594.
[7] *Ibid*., p. 593.
[8] *Ibid*., 1, p. 246.
[9] *Ibid*., p. 251; 13 de septiembre de 1858.
[10] *Ibid*., p. 252; 19 de septiembre de 1859.
[11] *DVS*, 1, p. 323.
[12] *Pis'ma*, 1, p. 264; 11 de octubre de 1859.
[13] "Pis'ma M. M. Dostoevskogo k F. M. Dostoevskomu", en *DMI*, p. 525; 21 de octubre de 1859.
[14] L. P. Grossman, "Derevnya Dostoevskogo", en F. M. Dostoievski, *Selo Stepanchikovo i ego obitateli*, Moscú, 1935, p. 28.
[15] Citado en *PSS*, 3, p. 505.
[16] L. P. Grossman, "Dostoievski-khudozhnik", en *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, Moscú, 1959, pp. 344-348.
[17] Los rastros de la forma teatral original siguen siendo evidentes en *El sueño del tío*, especialmente al principio del capítulo 3, que describe a los personajes como parte de la escenografía. «Las diez de la mañana. Estamos en la casa de María Alexandrovna, en la calle principal, en la misma habitación que la señora de la casa llama su *salón* […]. En este salón hay suelos bien pintados, y papeles pintados bastante bonitos que se encargaron expresamente para las paredes. En el mobiliario, más bien desastrado, el rojo es el color predominante. Hay una chimenea abierta, sobre la repisa de la chimenea un espejo, ante el espejo un reloj de bronce con un Cupido de muy mal gusto». Lo que tenemos son probablemente los restos de un borrador intermedio, a medio camino entre la dirección de escena y la narración. El capítulo comienza en presente y luego pasa, sin que se den explicaciones, al pasado narrativo, como si Dostoievski en ese momento no supiera exactamente cómo manejar la transición del presente dramático de la forma teatral a la narrativa.
[18] *Pis'ma*, 3, pp. 85-86; 14 de septiembre de 1873.
[19] Ibid., 1, p. 246; 9 de mayo de 1859.
[20] Véase Thomas Mann, "Dostoievski in Moderation", publicado como prefacio a *The Short Novels of Dostoievski*, trad. Constance Garnett, Nueva York, 1945, xvii. El texto en alemán está incluido en Thomas Mann, *Neue Studien*, Estocolmo, 1948.
[21] Véase "Neizdanny Dostoievski", *LN* 83, Moscú, 1971, p. 607.
[22] Además del hombre del subsuelo y, en el coronel Rostanev, el futuro idiota, también captamos una

prefiguración de Raskólnikov en una de las subtramas. Un joven y sórdido cazafortunas, una variante cultivada pero más cobarde del tipo Foma, convence a Tatiana Ivánovna para que se fugue con él. Cuando se le pilla in fraganti y se le detiene por los pelos, el culpable resulta ser un Raskólnikov *avant la lettre,* que alega que no estaba inspirado por «motivos mercenarios». «Debería haber utilizado el dinero de forma útil», balbucea. «Debería haber ayudado a los pobres. También quería apoyar el movimiento de la ilustración, e incluso soñaba con dotar una beca universitaria».

[23] Erich AUERBACH, *Mimesis*, trad. Willard TRASK, Princeton, NJ, 1968, p. 521.

20. REGRESO A CASA

La publicación de las dos novelas siberianas de Dostoievski marca el final de su exilio artístico y el comienzo de su regreso al centro de la vida cultural rusa. Estas obras aparecieron impresas durante 1859, y a finales de este año, a mediados de diciembre, Dostoievski realizó por fin su ansiado sueño de regresar a San Petersburgo. Sin embargo, esta vuelta a casa no se produjo de golpe; incluso después de llegar a la Rusia europea, se vio obligado a quedar varado durante unos meses en Tver, una ciudad situada en la línea de ferrocarril entre Petersburgo y Moscú. El Ministerio de la Guerra le había negado el derecho a vivir en cualquiera de las dos ciudades donde podía obtener un tratamiento médico competente, aconsejándole que pidiera autorización al zar a través de la Tercera Sección.

A principios de julio de 1859, Dostoievski emprendió el viaje de Siberia a la Rusia europea, que duró aproximadamente un mes y medio y supuso de nuevo una enorme suma de dinero, que reunió con la ayuda de un préstamo de Pleshcheev. El grupo se detuvo en Omsk durante unos días para recoger a Pasha Isaev, que había sido reclutado por el Cuerpo de Cadetes de Siberia. Un momento conmovedor se produjo cuando la *tarantas* de Dostoievski, rodando por los Montes Urales, llegó a la frontera entre Asia y Europa. Diez años antes, Dostoievski había pasado esta frontera aprisionado con grilletes en medio de una tormenta de nieve aullante; ahora era una hermosa tarde de verano cuando tropezaron con «la hermosa columna con una inscripción, y junto a ella, en una *izba*, un inválido [un veterano herido que hacía de cuidador]. Salimos del *tarantas* y me persigné; Dios, por fin, me había llevado a ver la Tierra Prometida. Entonces sacamos nuestra petaca llena de un aguardiente de naranja silvestre […] y nos despedimos de Asia con el inválido; Nikolaev [el guía] también bebió y el cochero también (¡y cómo condujo después!)»[1].

Gran parte de las energías de Dostoievski durante los meses transcurridos en Tver se dedicaron a negociar su permiso para trasladarse a Petersburgo, pero como «proletario literario»[2] (según se llamaba a sí mismo) cuya única fuente de sustento era su pluma, no dejaba de dar vueltas a ideas para nuevas obras ni de calcular las posibilidades de exprimir un poco más sus publicaciones anteriores. Aunque Mijaíl le proporcionaba fondos, e incluso la ropa indispensable (por no mencionar un nuevo sombrero de piel para María Dimitrievna), Dostoievski era dolorosamente consciente de que su hermano no podría seguir soportando

durante mucho tiempo semejante carga financiera.

Sin embargo, Dostoievski no tenía intención de dormirse en los laureles, sobre todo porque era consciente de que los que había adquirido en el pasado se habían hecho casi invisibles a los ojos de una nueva generación de lectores. Ahora que sus dos novelas han quedado atrás, nos encontramos con una desconcertante variedad de proyectos literarios cuya relación con lo que realmente escribió sigue siendo, salvo en algunos casos, mera conjetura. De las cartas de Dostoievski deducimos que le preocupaba la falta del «elemento pasional» en *Stepánchikovo y sus habitantes* (en comparación con *Nido de nobles*, de Turguénev), pero su ambición de emular a Turguénev fue pronto barrida por otros planes que anuncia con entusiasmo a Mijaíl como «definitivos», solo para cambiarlos unos días después por otros distintos. Lo que deseaba encontrar, y lo deseaba desesperadamente, era una idea que crease con seguridad una auténtica sensación literaria y atrajera la atención del público para elevar su prestigio y valor financiero.

El 9 de octubre, anuncia a Mijaíl que ha decidido firmemente emprender de inmediato la escritura de la futura *Memorias de la casa muerta*, un proyecto que le permitiría aprovechar la simpatía que inspira en el público lector el regreso de un exiliado político. Dostoievski escribe sobre «la representación de personajes inéditos en la literatura, y lo más conmovedor y finalmente más importante: mi nombre. Recuerden que Pleshcheev atribuyó el éxito de sus poemas a su nombre (¿entiendes?). Estoy convencido de que el público lo leerá con avidez»[3].

Las cartas de Dostoievski también revelan un diálogo entre los dos hermanos sobre una empresa literaria conjunta. Hasta ahora, hemos visto a Mijaíl Dostoievski solo como un experiodista y escritor de relatos menores convertido en fabricante de cigarrillos, alguien que, por la bondad de su corazón, había suministrado fondos a su hermano más dotado y actuado como su agente literario. Sin embargo, su negocio de cigarrillos era muy pequeño y dependía en gran medida del trabajo de su familia. Mijaíl había abandonado la literatura solo como resultado de la más imperiosa necesidad y nunca había abandonado la idea de volver a ella algún día. El nuevo ambiente en Rusia permitía ahora a Mijaíl realizar su sueño. «Aquí en Petersburgo», escribió el historiador liberal K. D. Kavelin a principios de 1856, «es imposible reconocer ya el caravasar [anterior] del militarismo, el garrote y la benignidad. Se habla de todo […] a veces estúpidamente, pero igualmente se discute y, como resultado de ello, se estudia»[4]. Bajo el impulso de esta embriagadora sensación de libertad, entre 1856 y 1860 se crearon en Rusia ciento cincuenta nuevos periódicos y revistas, y el 19 de junio de 1858, Mijaíl presentó al Comité de Censura de San Petersburgo un proyecto de revista semanal «política y literaria» que se titularía *Tiempo* (*Vremya*). A finales de octubre de 1858 se concedió el permiso para publicar dicha revista, y el censor designado para supervisarla fue nada menos que el novelista Iván Goncharov.

Un mes después de que Mijaíl presentase su propuesta, explicó a su hermano lo que tenía en mente; y Fiódor le respondió con entusiasmo: «Lo más importante: un folletín literario, una reseña crítica de las revistas […] la enemistad con el *mutuo compadreo* que ahora está tan extendido, más energía, más fuego y agudeza de espíritu, más firmeza; ¡eso es lo que necesitamos ahora! […] He escrito y esbozado varios ensayos literarios en esta línea: por ejemplo, *sobre los poetas contemporáneos*, sobre la *tendencia estadística* en la literatura, sobre la inutilidad de las *tendencias* en el arte; ensayos escritos de forma acalorada e incluso cortante, pero, sobre todo, de forma legible»[5].

Sin embargo, tuvieron que pasar varios años más antes de que Dostoievski tuviese la oportunidad de expresar tales opiniones por escrito. Mijaíl no hizo nada, probablemente por

motivos económicos, para poner en marcha su nueva publicación en 1858, y en 1859 aún estaba en fase de planificación. «Mira a los demás, sin talento ni capacidad, y sin embargo progresan en el mundo, amasan un capital», escribe desconsoladamente Dostoievski en noviembre de 1859. «Estoy convencido […] de que usted y yo somos mucho más inteligentes, más capaces y conocedores de los asuntos que Kraevski y Nekrásov. Porque, ellos son solo campesinos en lo que respecta a la literatura. Y, sin embargo, se enriquecen, y nosotros andamos escasos de dinero […]. No, hermano, […] es necesario arriesgarse y dedicarse a alguna empresa literaria, una revista, por ejemplo»[6]. Dostoievski no pensaba ahora en una revista semanal (*gazeta*), sino en un diario mensual «grueso» (*zhurnal*) que compitiera con los de Kraevski y Nekrásov.

Nada estaba decidido cuando, en diciembre de 1859, Dostoievski llegó a San Petersburgo. Su familia había alquilado un apartamento para él, su nueva esposa y su hijastro, lo había amueblado lo mejor posible e incluso había contratado a una cocinera, que esperaba ansiosamente su aparición porque le daba miedo vivir allí sola. Otras personas, más discretas, también estaban pendientes de la llegada de los Dostoievski. El 2 de diciembre, el gobernador militar general de Petersburgo escribió al jefe de la policía petersburguesa que, por orden del zar, la vigilancia secreta a la que se había sometido al ex alférez Dostoievski en Tver debía continuar en su regreso a la capital.

El regreso de Dostoievski al escenario de sus primeros triunfos literarios fue celebrado solo en el pequeño círculo de sus íntimos. El Dr. Yanovski recordaba que «en Petersburgo todos […] estábamos en su recibimiento: estaban Apolón Maikov, Alexánder Miliukov, su hermano Mijaíl con su familia, muchos otros, y también Speshnev, que había llegado a Petersburgo ese mismo día»[7]. De este modo, Dostoievski volvió a encontrarse inesperadamente cara a cara con el hombre al que una vez había llamado su «Mefistófeles» y que, en el séquito del gobernador general de Siberia Oriental, Nikolái Muravyev, acababa de regresar él mismo del exilio. Muravyev era un administrador enérgico con pretensiones liberales que disfrutaba codeándose con exiliados políticos como su primo segundo Mijaíl Bakunin. Había señalado a Speshnev como editor de una revista local patrocinada por el gobierno en Irkutsk, y lo incorporó a su equipo personal. Durante su estancia en San Petersburgo, Muravyev consiguió que Speshnev recuperase sus derechos como noble. Bakunin, que para entonces había escapado de Siberia en gran parte como resultado de la laxitud de Muravyev, también había quedado muy impresionado con Speshnev, que había venido a Petersburgo para examinar personalmente a los líderes de la nueva generación radical. Como escribe Pleshcheev a Dobroliúbov: «Hoy, en mi onomástica, me ha alegrado mucho no solo tu carta, sino también la visita de un hombre muy cercano a mi corazón: Speshnev. Está viajando desde Siberia con Muravyev y estará indefectiblemente en casa de Chernyshevski, a quien quiere conocer. También le he dado su dirección. Le recomiendo como persona […]. Es en el más alto grado un carácter recto con una voluntad de hierro. Se puede decir con toda seguridad que, entre todos nosotros, era la figura más notable»[8].

Lamentablemente, Dostoievski no dice nada de sus impresiones sobre Speshnev después de sus largos años de separación. Debemos contentarnos con imaginar los pensamientos de Dostoievski al saludar al hombre que una vez le había atraído por el peligroso camino de la aventura revolucionaria. Ambos habrían podido alegrarse, en todo caso, de que su gran sueño de la liberación de los siervos estuviese a punto de realizarse; ambos podrían felicitarse de que sus sacrificios no hubiesen sido en vano. Es muy dudoso que hubieran estado de acuerdo en algo más, pero en aquellos días de exuberante expectación, cuando toda Rusia estaba al borde del nuevo gran desafío de la libertad, la diferencia era muy pequeña.

Todo parecía entonces posible, y durante unos pocos años —muy pocos— todos los matices de la opinión sociopolítica estuvieron más unidos que nunca por la perspectiva de un cambio inminente. No era un adulador del gobierno, sino el intransigente Chernyshevski en persona, quien había declarado recientemente en *El Contemporáneo* (febrero de 1858) que «la nueva vida, que ahora comienza para nosotros, será mucho más bella, próspera, brillante y feliz, en comparación con nuestra vida anterior, como los últimos ciento cincuenta años fueron superiores al siglo XVII en Rusia»[9]. Se puede dudar de que el propio Chernyshevski quisiera que estas palabras se tomaran en toda su literalidad, pero no importa: reflejan y expresan un estado de ánimo que prevalecía entre todos los sectores de la intelectualidad rusa en aquellos gloriosos días en los que «la dicha era estar vivo en aquel amanecer».

Todos se unieron a favor de la liberación y la reforma y en contra de los reaccionarios egoístas de duro corazón que se oponían a las benéficas medidas propuestas por el zar para mejorar el cuerpo político. El pequeño grupo que acudió a celebrar el regreso de Dostoievski compartía este estado de ánimo festivo, y aún no se percibía que el aliado de Chernyshevski y Dobroliúbov no pudiera seguir siendo, al mismo tiempo, el amigo de Dostoievski y Maikov. Bastarían unos pocos años para que las cosas llegasen a un punto crítico y para que las relaciones personales de este tipo, o al menos la antigua cordialidad, fueran imposibles para siempre. Pero las tensiones no habían llegado todavía a ese extremo, y hay que decir que Dostoievski intentaría honestamente en el futuro, aunque sin éxito, evitar que llegasen a ese punto de ruptura.

Por lo tanto, en ese momento de la historia rusa se respiraba un sentimiento de celebración, y Dostoievski tenía sobradas razones para sentirse optimista y alegre. El ciclo siberiano de su vida, que comenzó cuando dejó San Petersburgo con grilletes, se había completado. A pesar de su epilepsia y de los desengaños matrimoniales, había logrado sobrevivir, e incluso prosperar, en los onerosos años que acababa de vivir, saliendo de su peor prueba —los cuatro años en el campo de prisioneros— con la convicción de haber adquirido nuevas capacidades como escritor y como hombre.

Sabía que no volvería a escribir «naderías» y que podría enfrentarse a lo que le deparase el destino, si no con serenidad, al menos con un valor inquebrantable: lo habían puesto a prueba y no había fallado. Había empezado a publicar de nuevo y no dudó ni un momento, sea cual sea el relativo fracaso de sus esfuerzos iniciales, de que volvería a recuperar su eminencia literaria. Su cabeza y sus cuadernos estaban llenos de planes para nuevos relatos, novelas y ensayos, y estaba seguro de que sus singulares experiencias le habían proporcionado una visión inestimable del alma del pueblo ruso que solo él podía comunicar. Como futuro editor de una revista mensual, estaba a punto de lanzarse al ruedo en el momento más emocionante y tumultuoso de la cultura rusa durante el siglo XIX. Una nueva vida acababa de empezar para él —la vida de la literatura, que había anhelado tan desesperadamente como convicto y soldado— y apenas podía esperar para ponerse a trabajar.

En los cinco años siguientes, trabajó como editor literario y redactor jefe de sus propias revistas, leyendo manuscritos, entrevistando y escribiendo a los colaboradores, corrigiendo pruebas y produciendo al mismo tiempo una gran cantidad de ejemplares, con una fecundidad y una abundancia poco menos que asombrosa si tenemos en cuenta que permanecía incapacitado durante días por la constante recurrencia de su epilepsia. En estos años escribió dos grandes libros (*Humillados y ofendidos* y *Memorias de la casa muerta*), tres obras cortas de ficción (incluyendo *Apuntes del subsuelo*), una animada serie de esbozos de viajes por Europa (*Apuntes de invierno sobre impresiones de verano*), y produjo, además, un flujo continuo de ensayos literarios y polémicos artículos.

Pero todo esto nos lleva a adentrarnos en la siguiente parte, y no debemos profundizar aquí más en ella. Terminemos la narración de esta parte de la vida de Dostoievski en el alegre momento en que sus viejos amigos se han reunido para saludar al exiliado que regresa y beber a su salud y brindar por su felicidad. Despidámonos de él antes de que la convivencia espontánea de este reencuentro se haya fracturado por culpa de la enemistad ideológica, antes de que las cargas que está a punto de asumir comiencen a agobiarle, y mientras todavía disfruta de la embriagadora exuberancia de su regreso a casa.

[1] *Pis'ma*, 1, p. 270; 23 de octubre de 1859
[2] *Ibid*., 2, p. 603.
[3] *Ibid*., p. 605; 9 de octubre de 1859.
[4] A. A. Kornilov, *Obshchestvennoe dvizhenie pri Alexander II*, Moscú, 1909, p. 31.
[5] *Pis'ma*, 2, p. 593; 13 de septiembre de 1858.
[6] *Ibid*., 1, p. 286; 12 de noviembre de 1859.
[7] Véase el fragmento de la carta no publicada de Yanovski a. G. Dostoievski en *LN* 86 (1973), p. 377.
[8] *DMI*, pp. 490-491.
[9] Citado en William F. Woehrlin, *Chernyshevskii: The Man and the Journalist*, Cambridge, MA, 1971, p. 193.

PARTE III
EL REVUELO DE LA LIBERACIÓN, 1860-1865

21.
EN LA REFRIEGA

La presencia de Dostoievski en San Petersburgo no tardó en ser percibida por la gran fraternidad literaria en la que estaba tan ansioso por recuperar su lugar. Pocos días después de establecer su residencia, fue elegido miembro de la recién fundada Sociedad de Ayuda a Escritores y Académicos Necesitados, normalmente llamada Fondo Literario. Dostoievski prestó su apoyo a las actividades del fondo, y no solo a través de su participación en las numerosas lecturas y eventos que la sociedad organizaba para llenar sus arcas. Aunque resulte difícil de imaginar, también desempeñó las tareas de un administrador eficiente y concienzudo. Elegido secretario del comité administrativo del Fondo en 1863, llevó las actas de las reuniones y manejó la considerable correspondencia de esta organización con habilidad y rapidez.

El primer acto benéfico organizado por el Fondo Literario tuvo lugar el 10 de enero de 1860, y seguramente Dostoievski se sintió atraído por el programa, que anunciaba una lectura por parte de Turguénev de su ensayo recién escrito, profundamente reflexivo y muy controvertido, "Hamlet y Don Quijote", una obra que marcó un momento importante en el debate sociocultural de principios de la década de 1860. Un amistoso intercambio de notas entre ambos unos meses después del evento revela que la rencorosa ruptura de su amistad en 1845 había sido, al menos por el momento, olvidada.

Dostoievski se empapó del ensayo, cuyas ideas dejaron importantes huellas en su propio pensamiento y en su imagen del sacrificado tipo de Don Quijote en el príncipe Mishkin. Porque las famosas páginas de Turguénev resultaron ser un panegírico del hombre de fe, Don Quijote, a quien se venera por encima del mundano, escéptico y desilusionado Hamlet, «enfermo por el pálido molde del pensamiento». Don Quijote se inspira en un ideal más grande que él mismo (aunque sea cómicamente engañoso), y esto lo eleva a una altura moral que supera a la del indeciso Hamlet.

Turguénev pretendía diseccionar dos tipos psicológicos eternos que siempre habían existido en la naturaleza humana; pero todo el mundo sabía que los *Hamlets* de la literatura rusa eran los «hombres superfluos», los miembros bien intencionados pero impotentes y desesperadamente poco prácticos de la intelectualidad liberal de la alta burguesía. Los Quijotes, en cambio, eran los que habían muerto en las barricadas europeas en 1848 (como el

protagonista de *Rudin*, obra del propio Turguénev) y los miembros de la generación más joven de Rusia dispuestos una vez más a sacrificarse por la causa del pueblo. Para no dejar ninguna duda sobre las implicaciones de sus categorías, Turguénev menciona al socialista utópico Charles Fourier y, por si acaso, a Cristo como ejemplos del tipo de Don Quijote. Tal vez con la intención de apaciguar la hostilidad de los articulistas radicales más jóvenes, como Chernyshevski y Dobroliúbov, Turguénev indica ahora que está de acuerdo con gran parte de su acusación contra los Hamlets rusos. Pero, como veremos, su antagonismo hacia su obra estaba demasiado arraigado en la situación sociocultural como para ser superado tan fácilmente.

En abril de 1860, el propio Dostoievski apareció en público como participante en algunos teatros de aficionados organizados por el Fondo Literario. Písemski había tenido la idea de presentar obras de teatro con célebres figuras literarias en los papeles, y Dostoievski fue invitado a unirse a la diversión en el papel del jefe de correos Shpekin en *El inspector general* de Gogol. La velada fue un éxito rotundo; todos los petersburgueses cultos acudieron para ver a los famosos leones de la literatura divertirse tras las candilejas. La aparición de Turguénev, Kráevski y Maikov —que llegaron para entregar sus «regalos» al sumo inspector general y quejarse de las depredaciones del gobierno— provocó tantas carcajadas que los que querían disfrutar de la obra protestaron públicamente por el indecoroso alboroto. Entre estos espectadores indignados se encontraba el Gran Príncipe Konstantin Nikolaevich, hermano del zar, que era conocido por haber trabajado entre bastidores en favor de la abolición de la servidumbre, y que también había acudido para ver a las luminarias literarias. «No creo», escribe el periodista Peter Weinberg (con quien Dostoievski no tardaría en cruzar espadas), «que cualquiera que haya conocido a Fiódor Mijáilovich en los últimos años de su vida pueda imaginarlo como un cómico […] capaz de estimular una risa puramente gogoliana; pero realmente sucedió así, y el dúo Dostoievski-Shpekin funcionó […] de manera impecable»[1].

A pesar de las distracciones de su nueva vida social, las energías de Dostoievski estaban centradas en restablecer su reputación literaria. En la primavera de 1860 dedicó todo su tiempo a la planificación y redacción de dos nuevos libros, una gran novela y los esbozos que se convertirían en *Memorias de la casa muerta*. Para entonces, la novela planeada se había vuelto esencial para llenar el espacio obligatorio reservado para la entrega de una obra de ficción importante en cada número mensual de una «gruesa» revista rusa. El 18 de junio, Mijaíl pidió permiso al Comité de Censura de San Petersburgo para publicar una revista sobre la base del título y el programa ya apalabrados, pero con periodicidad mensual, en lugar de semanal. La solicitud fue aprobada y el resto del año se dedicó a los preparativos de la publicación.

Incluso al margen de la cuestión de los ingresos regulares, Dostoievski estaba ansioso por unirse a la contienda periodística. Pocos meses antes, *El Contemporáneo* había publicado *El principio antropológico en la filosofía* de Chernyshevski, una obra destinada a convertirse en la biblia filosófica de la generación radical de la década de 1860, y su aparición había desatado una feroz tormenta periodística. Chernyshevski propone un materialismo simplista que considera que el hombre está sometido a las leyes de la naturaleza (definidas en términos de las ciencias de la época, en particular la química y la fisiología), un materialismo que —como admite incluso un comentarista que simpatiza con el impulso general de su posición— «no deja espacio para lo irreducible e irracional del comportamiento humano, para todos aquellos hechos en los que no tratamos con cosas y objetos, sino con seres humanos que quieren y eligen y sus relaciones». El problema de la libertad fue el mayor escollo de Chernyshevski, y lo habría arrastrado a la irrealidad si no lo hubiera dejado reaparecer por la

puerta de atrás en su idea del hombre como creador y criatura de su entorno»[2].

El problema de la libertad fue uno de los que Chernyshevski intentó erradicar, ya que no dudó en proclamar que objetivamente no existe o puede existir nada parecido al libre albedrío. La noción de voluntad o «querer», escribe, «es solo la impresión subjetiva que acompaña en nuestra mente el surgimiento de pensamientos y acciones a partir de pensamientos, acciones o hechos externos precedentes»[3]. En cuanto a la ética y la moral, Chernyshevski adoptó una forma de utilitarismo benthamista que rechaza toda apelación a cualquier tipo de valores morales tradicionales (cristianos). El bien y el mal se definen en términos de «utilidad», y el hombre busca principalmente lo que le da placer y satisface su interés egoísta, pero como es una criatura racional, el hombre acaba aprendiendo a través de la iluminación que la «utilidad» más duradera reside en identificar su propio interés con el de la mayoría de sus semejantes. Una vez que se ha dado cuenta de esto, el individuo iluminado se mantiene en el nivel de un «egoísmo racional» desinteresado, que, según Chernyshevski, es la forma más elevada de desarrollo humano.

Estos conceptos, que se extendieron rápidamente entre la generación más joven, proporcionaron los fundamentos filosóficos de la nueva moralidad predicada por la ideología radical de la década de 1860, y ninguna idea podría haber soliviantado más a Dostoievski. Porque si las experiencias de sus últimos diez años le habían convencido de algo nuevo, había sido de dos verdades ineludibles: que la psique humana nunca, bajo ninguna condición, rendiría su deseo de afirmar su libertad; y que la moral cristiana del amor y la abnegación era una necesidad suprema tanto para el individuo como para la sociedad. Sin estos valores morales heredados, la vida entre los campesinos convictos habría sido un verdadero infierno para Dostoievski, y se estremecía al pensar que los radicales se propusieran precisamente socavar y destruir *estos* valores. Por lo tanto, el enfrentamiento con Chernyshevski y sus seguidores en la generación de 1860 era, tarde o temprano, inevitable. Sin embargo, este fatídico momento no llegó hasta varios años más tarde, y solo después de que una gran cantidad de turbulencias sociales hubieran acabado con toda esperanza de llegar a alguna clase de acuerdo.

Mientras tanto, en el otoño de 1860, los dos primeros capítulos de *Memorias de la casa muerta* aparecieron en *La Palabra Rusa*. Las dificultades con la censura retrasaron la publicación de nuevas entregas. En enero de 1861, la revista reimprimió la introducción y el primer capítulo; le siguieron tres capítulos más a intervalos semanales. A finales de enero se anunció la continuación de la obra, pero esta promesa nunca se cumplió y el nombre de Dostoievski desapareció abruptamente de la lista de colaboradores reunida por el ingenioso editor A. Gieroglifov. La razón, por supuesto, fue que el primer número de *Tiempo* había aparecido a principios de año, y Dostoievski no tenía intención de permitir que una propiedad literaria tan valiosa beneficiase a una publicación rival. El anuncio del programa de *Tiempo* se envió en septiembre, y aunque el nombre de Dostoievski no podía aparecer porque era un exconvicto, el sello característico del temperamento ardiente del escritor se dejó inmediatamente sentir en sus acentos apocalípticos. «Vivimos», dice en la primera fase, «en una época notable y crítica en grado sumo». Rusia está en medio de una gran transformación, y los importantes cambios socio-políticos que se esperan, que resolverán finalmente «la gran cuestión campesina», son solo los síntomas externos de una mutación más fundamental: «Esta transformación consiste en la fusión de la ilustración, y de quienes la representan, con el principio de la vida del pueblo […] el pueblo que, hace ciento setenta años, retrocedió ante las reformas de Pedro el Grande, y que desde entonces, apartado de la clase culta, vive su propia existencia separada, aislada e independiente».

Dostoievski distingue cuidadosamente su propia posición de la de los eslavos y los occidentalizadores. El rechazo del pueblo a las reformas de Pedro el Grande, afirma, no había sido una mera negación del cambio y el desarrollo, como insinuaban los eslavos, sino que aquello los llevó a buscar el cambio a su manera y en sus propios términos. Dostoievski se remonta incluso más allá de las reformas de Pedro el Grande en busca de su origen y lo encuentra en la fermentación religiosa del *Raskol* —la negativa de una parte importante de la población a aceptar las reformas de inspiración griega de la liturgia rusa— que había conducido a un cisma (*raskol*) dentro de la Iglesia rusa en el siglo XVII y la proliferación de varias sectas disidentes de los Viejos Creyentes. Aunque, como reconoce Dostoievski, los resultados del cisma fueron «a veces monstruosos», los *raskolniki* representaron sin embargo un intento de crear una cultura rusa autóctona que no dependiese de la influencia europea, y da a entender que los valores positivos de la vida rusa que la clase alta buscaba con tanto ahínco podrían encontrarse entre las sectas disidentes.

Mientras tanto, con igual extremismo la clase alta había estado asimilando la cultura europea por todos los poros y avanzando exactamente en la dirección opuesta. Esto no significa, escribe Dostoievski, que al esforzarse por crear una cultura verdaderamente nacional la clase alta renunciase simplemente a todo lo que había adquirido. De hecho, tales adquisiciones sentaron las bases para el gran papel histórico-mundial que Rusia deberá desempeñar en el futuro: «Nosotros […] prevemos con reverencia […] que la idea rusa, tal vez, será la síntesis de todas aquellas ideas que Europa había desarrollado, con tanta persistencia y coraje, en cada una de sus naciones; que tal vez todo lo antagónico en estas ideas encuentre reconciliación y mayor desarrollo en la nacionalidad rusa [*narodnost*]».

La famosa doctrina de Dostoievski sobre el «panhumanismo» ruso ya se expone en la revista *Tiempo* en 1861; y aunque sus puntos de vista adquirirán más tarde un tinte eslavófilo más pronunciado, incluso evalúa positivamente a los occidentalizadores rusos, en vez de considerar, como solían hacer los eslavófilos, que se habían irremediablemente echado a perder por la influencia europea. Esta actitud global hacia los que Dostoievski llamaría más tarde «europeos rusos» le separará siempre de los eslavófilos puros. Los alineamientos precisos de la cultura rusa del futuro que prevé Dostoievski siguen siendo oscuros; tampoco ganarán más claridad en sus pronunciamientos posteriores. El énfasis está en la *necesidad* de la fusión, que Dostoievski urge con acentos que vibran con el dolor de las cicatrices de sus años de prisión, que aún perdura. Estos recuerdos le llevan entonces a insistir en que la clase alta debe emprender «la difusión de la ilustración, con energía, rapidez y a cualquier precio; este es el principal problema de nuestro tiempo, el primer paso hacia toda actividad».

Las revistas de los hermanos Dostoievski, primero *Tiempo* y luego su sucesora *Época* (*Epokha*), han ocupado por tanto un lugar en la literatura rusa en tanto portavoces de una tendencia sociocultural independiente llamada *pochvennichestvo*[4]. Los *pochvenniki* creían que era prioritario ayudar a impulsar una nueva síntesis cultural rusa a partir de la fusión del pueblo y la clase alta y cultivada. Para la intelectualidad radical, en cambio, todas las demás cuestiones eran secundarias frente a la de mejorar la suerte del campesinado de la manera que consideraban más coherente con la justicia social. Sin embargo, el programa de *Tiempo* era lo suficientemente amplio y vago como para atraer a un amplio espectro de opiniones entre los intelectuales; y el lema del *pochvennichestvo*, dada la influencia de las ideas de Herzen, no tenía connotaciones especialmente comprometedoras a los ojos de los radicales en aquel momento. Al principio, se consideraba que *Tiempo* era una revista progresista más, con lo que se llamaría, a finales de la década, una marcada tendencia populista (*narodny*).

Sin embargo, Dostoievski también había reclutado a Nikolái Strájov y Apolón Grigóriev

como sus dos principales colaboradores, sabiendo que ambos se oponían firmemente a muchos aspectos de la ideología radical de la década de 1860. Strájov, que se convertiría en amigo íntimo de Tolstói y de Dostoievski, se encontraba entonces en el inicio de una carrera sin precedentes como crítico y articulista, una carrera en la que abogaría por el idealismo filosófico y defendería una posición sociopolítica moderadamente eslavófila y, finalmente, paneslava. Al igual que muchos de los radicales a los que se enfrentaría en la prensa, Strájov era hijo de una familia sacerdotal y había sido educado en un seminario. A diferencia de sus oponentes, había estudiado posteriormente matemáticas y ciencias naturales y había obtenido un título universitario avanzado en biología. Estas cualificaciones le otorgaban una competencia científica muy superior a la de la media de los articulistas rusos, y combinaba estas credenciales con una devoción por Hegel y el idealismo alemán que le hacía ser muy consciente de las limitaciones del conocimiento científico cuando se enfrentaba a las eternas «cuestiones malditas» de la existencia humana.

Strájov atrajo por primera vez la atención de Dostoievski a través de los artículos que había publicado en la revista *La Antorcha*: una serie sobre ciencia llamada *Cartas sobre la vida* y una reseña de los recientes *Estudios sobre la cuestión de la filosofía práctica* de P. L. Lavrov. Lavrov, que pronto se convertiría en uno de los principales portavoces de la ideología de los populistas rusos, había sido atacado por Chernyshevski por no ser un materialista suficientemente enérgico, y el libro de Lavrov había servido entonces de pretexto para desarrollar sus propias ideas en *El principio antropológico en la filosofía*. Por el contrario, Strájov encontró a Lavrov demasiado materialista para su gusto, y lanzó un ataque en defensa de la libertad humana y la autonomía moral contra todos los intentos de supeditarlas a las condiciones materiales. «La voluntad», declaró Strájov, «está subordinada, de manera esencial y necesaria, a una sola cosa: la idea de su propia libertad, la idea de su autodeterminación independiente, original y consciente»[5].

Strájov poseía una cultura y una maestría profesional impresionantes a las que Dostoievski no podía aspirar, y sus conversaciones diarias agudizaron la conciencia del novelista de las implicaciones de sus propios puntos de vista. «Nuestras conversaciones eran interminables», escribe Strájov, «y fueron las mejores conversaciones que tuve la suerte de tener en mi vida». Lo que le cautivaba de Dostoievski era «su mente inusual, la rapidez con la que captaba cualquier idea tras una simple palabra o alusión». Strájov también señaló otro rasgo de la fisonomía intelectual de Dostoievski que tiene especial relevancia para el carácter ideológico de sus grandes creaciones. «Era […] una persona excitable e impresionable en grado sumo. Una simple idea, a veces muy familiar y corriente, le encendía de repente y se le revelaba en su sentido más profundo. Por así decirlo, *sentía el pensamiento* con una viveza inusitada. Luego lo exponía de diversas formas, dándole a veces una expresión muy aguda y gráfica, aunque sin exponerlo lógicamente ni desarrollar su contenido. Sobre todo, era un artista, pensaba en imágenes y se guiaba por el sentimiento»[6].

14. Nikolái Strájov en la década de 1850.

Si Dostoievski recibió una cierta educación intelectual de Strájov, lo que obtuvo de Apolón Grigóriev removió niveles mucho más hondos de su personalidad. Grigóriev había sido durante mucho tiempo un conocido hombre de letras, y en 1861 se acercaba al final de una tormentosa existencia como poeta, crítico y escritor ocasional de ficción en prosa. Era una presencia carismática que ejercía su fascinación sobre todo un grupo de jóvenes colaboradores, entre ellos Strájov, que más tarde recopiló y publicó sus ensayos críticos, y las reuniones editoriales diarias de *Tiempo* ofrecían amplias oportunidades para el intercambio de ideas. Sin duda, Dostoievski habría encontrado al tempestuoso Grigóriev más de su gusto como ser humano que al mojigato y quisquilloso Strájov. Porque Grigóriev era una de esas naturalezas rusas «robustas» —como el joven poeta Shidlovski, amigo e inspirador de Dostoievski en su juventud— que combinaban las más refinadas y exaltadas aspiraciones artísticas y espirituales con desordenadas vidas empapadas en alcohol.

«Místico, ateo, francmasón, miembro del Círculo Petrashevski, artista, poeta, editor,

crítico, dramaturgo, periodista, cantante, guitarrista, orador», son algunos de los aspectos dispares de Grigóriev vistos a través de los ojos de sus contemporáneos[7]. Dostoievski escribió que Grigóriev «era, quizás, de todos sus contemporáneos […] el más ruso de los hombres en cuanto a su temperamento (no digo como ideal, se entiende)». Su poesía y su crítica fueron tenidas en gran estima por algunos de los mejores jueces del gusto de su tiempo, pero desaparecía durante semanas para entregarse a borracheras y desenfrenos entre los gitanos, y muchos de sus mejores ensayos fueron escritos en cárceles para morosos. «Recuerdo», escribe uno de sus mejores amigos, el poeta Polonski, «que no creía en Dios ni en el Diablo, pero ahí estaba él, de rodillas en la iglesia, rezando como si le fuera la vida en ello. Lo recuerdo como escéptico y como místico, lo recuerdo como amigo y enemigo, peleando con la gente y adulando al Conde Kushelev [el dueño de un periódico] por sus composiciones infantiles»[8]. Se ha sugerido que los rasgos de Grigóriev, a quien le gustaba llamarse «el último romántico», se encarnaron más tarde en el igualmente tumultuoso y sorprendentemente poético Dimitri Karamázov[9].

Para Grigóriev, los verdaderos valores de la vida rusa no se encontraban en un Edén quimérico e idealizado antes de Pedro el Grande ni en el campesinado oprimido, sino más bien entre los grupos supervivientes —como la clase mercantil moscovita representada en las obras de Ostrovski, a menudo acérrimos Viejos Creyentes— que habían conseguido florecer a la vez que se aferraban con celo a su propio modo de existencia. Él mismo era un gran conocedor de la cultura popular rusa y de la música gitana, que le resultaba tan irresistible. Algunos de sus mejores poemas, redescubiertos y recopilados a principios del presente siglo por Alexánder Blok, intentan traducir en palabras la ardiente pasión y la desesperante conmoción de sus juergas gitanas.

Los ensayos de madurez de Grigóriev esbozan una original filosofía de la cultura rusa cuyas principales tesis afectaron sin duda a las propias opiniones de Dostoievski. La figura central de esta historia es Pushkin, cuya obra, tal y como la interpreta Grigóriev, marca un hito en la autoconciencia cultural rusa. Antes de Pushkin, las influencias extranjeras habían sido aceptadas, asimiladas y veneradas, pero en Pushkin, por primera vez, se puede observar una lucha entre los tipos «depredadores» que imitaban los paradigmas occidentales —los héroes egoístas románticos y byronianos de su primera poesía— y el suavemente irónico Iván Petróvich Belkin o el narrador de corazón juvenil y puro de *La hija del capitán* por el que son sustituidos. Se trata de personajes puramente rusos por su dulzura, su sencillez y su simplicidad, que indican el deseo de Pushkin de volver a su tierra natal, con sus valores «verdaderamente humanos, es decir, cristianos»[10], después de haber sucumbido a la seducción de los ideales extranjeros. Grigóriev ve toda la literatura rusa posterior a Pushkin en términos de esta lucha entre los tipos «depredadores» (*khishchny*) y los «mansos» rusos (*smirenny*), y elabora su tipología cultural con un estilo caprichoso y electrizante que recuerda a su querido Thomas Carlyle. Sus ensayos contienen tanto generalizaciones muy impactantes como penetrantes observaciones sobre una serie de escritores, incluyendo a contemporáneos como Turguénev, Tolstói y Písemski, y ahora se le reconoce generalmente como el mayor crítico literario de la Rusia de mediados del siglo XIX.

15. Apolón Grigóriev en la década de 1850.

Las ideas de Grigóriev ayudaron a dar un contenido literario-cultural concreto a las experiencias más íntimas del propio Dostoievski. El «regreso a la tierra natal», cuya necesidad se le había presentado de forma tan agónica en el campo de prisioneros, resultó ser entonces el camino que había tomado el más grande de todos los escritores rusos, y era el que estaba destinado a que siguiese toda la literatura rusa. Para Dostoievski, la afirmación de Grigóriev de que los tipos «mansos» son los verdaderos portadores de los valores morales-sociales rusos sería una preciosa confirmación de sus propias premoniciones artísticas. Gran parte de las obras posteriores de Dostoievski pueden considerarse como una dramatización del conflicto entre los tipos occidentales «depredadores» de Grigóriev (o influenciados por Occidente) y los «mansos» genuinamente rusos, un conflicto cuyo choque de valores, representado como un duelo entre absolutos morales-espirituales, lograría un día elevar al nivel de la alta tragedia.

Grigóriev también compartía con Dostoievski una visión del arte como medio de cognición metafísica, el vehículo elegido para que los secretos del Absoluto se revelen en el tiempo y la historia. Ambos defendieron el estatus del arte frente a las burlas de los utilitaristas radicales. Grigóriev llegó a la misma conclusión que su predecesor danés, Kierkegaard, de que «la vida no podía ser contenida en categorías racionales de ningún tipo. Para mí, "la vida" es algo verdaderamente misterioso», escribe Dostoievski, «es algo inagotable, "un abismo que anega toda razón finita", por utilizar una expresión de un viejo libro místico, un espacio ilimitado en el que las conclusiones lógicas de la mente más inteligente se pierden a menudo, como una ola en el océano; [la vida es] incluso algo irónico, pero al mismo tiempo está llena de amor, a pesar de esta ironía»[11].

Un pasaje de una carta de Grigóriev a Apolón Maikov, escrita cuando Dostoievski estaba todavía en Siberia y, por tanto, antes de que los dos hombres pudieran haber cambiado de ideas, ilustrará esta similitud en la perspectiva fundamental: «No sé qué me resulta más repulsivo: el progreso petersburgués […] el diletantismo de la ortodoxia, o finalmente el cínico ateísmo de Herzen. Todos ellos equivalen a lo mismo y tienen el mismo valor, y "estos tres" proceden igualmente de una causa: de la falta de fe en la vida, en el ideal y en el arte. Todo esto resulta de la utopía *utilitarista* de la felicidad sensual o de la esclavitud espiritual y

del estancamiento chino bajo la presión de la unidad *exterior* en ausencia de la unidad interior, es decir, de Cristo, es decir, del Ideal, es decir, de la *Medida*, de la Belleza, en la que solo se contiene la verdad y que solo puede llevar la verdad al alma del hombre»[12]. La identificación de Cristo en este pasaje con el Ideal y con la Belleza no puede ser más dostoievskiana.

Lo más sorprendente de todo es la afinidad temperamental que revela la referencia de Grigóriev, en una línea de su poesía, a «la loca felicidad del sufrimiento», y su reiteración, en una carta, de que «hay sufrimientos del alma capaces de pasar por alto un sentido de beatitud». ¿Cómo no pensar en Dostoievski, se pregunta el eslavista italiano Wolf Giusti, después de leer tales declaraciones?[13] Ambos hombres comparten una devoción común por la fe cristiana tal y como se había desarrollado en su patria, y al igual que Dostoievski había declarado recientemente, refiriéndose a las Cruzadas cristianas, que «Europa y su tarea serán completadas por Rusia»[14], Grigóriev creía que la vida histórica de Europa estaba «agotada, y otra está comenzando; saldrá de la Ortodoxia, un nuevo mundo se encuentra en esta fuerza»[15]. Pero, de nuevo como Dostoievski, era demasiado producto del romanticismo y demasiado moderno para aceptar su fe cristiana o la ortodoxia sin luchar. «Desde dondequiera que empiece», reconoce, «siempre llego al mismo punto: a esta profunda y dolorosa necesidad de creer en el ideal y en el *Jenseits* [lo sobrenatural]»[16]. Ningún contemporáneo ruso de Dostoievski se acerca más que Grigóriev a compartir la misma complejidad enmarañada de impulsos y actitudes.

Fue con estos compañeros de armas con los que Dostoievski salió a participar en las guerras periodísticas de la década de 1860. No se puede decir que la victoria acompañara a su bandera, pero mientras los *pochvenniki* estuvieron en el campo de batalla, llevaron a cabo una respetable oposición al triunfo de lo que se ha llamado (de forma inexacta, por lo que respecta a Chernyshevski y Dobroliúbov) el nihilismo ruso. Además, estas guerras sirvieron para proporcionar a Dostoievski los materiales que pronto transmutaría y elevaría, gracias a la fuerza de su genio y a su visión personal, en la síntesis artístico-ideológica de las grandes novelas de mediados y finales de la década de 1860.

Con el lanzamiento de *Tiempo*, la rutina de la vida de Dostoievski quedó establecida para los siguientes cinco años. Todas sus energías fueron absorbidas por su trabajo como editor y colaborador, y es imposible disociar su existencia privada de la tarea cotidiana de dirigir la revista. Sus oficinas de redacción se encontraban en la residencia de Mijaíl Dostoievski, y tanto Fiódor como Strájov vivían cerca; este último se había mudado exprofeso a otro apartamento para estar más cerca. Esta parte de la ciudad era un concurrido y populoso barrio de clase baja, cuyas calles mugrientas y fangosas, siempre repletas de hordas de comerciantes, vendedores ambulantes y obreros, Dostoievski retrataría más tarde en *Crimen y castigo*. Y, como recuerda Strájov con nostalgia, «en medio de este entorno, que nos llenaba de tristeza y repulsión, todos vivimos años muy felices»[17].

Las memorias de Strájov describen una vida de trabajo literario incesante, en la que Dostoievski trabajaba las veinticuatro horas del día y solo abandonaba su escritorio para dormir. Dostoievski escribía por la noche, comenzando alrededor de la medianoche y continuando hasta las cinco o seis de la mañana; luego dormía hasta las dos o tres, y comenzaba su día alrededor de esa hora. El personal de la revista se reunía a las tres de la tarde, «y allí [en las oficinas] hojeábamos los periódicos y las revistas, nos poníamos al día de todo lo nuevo, y a menudo íbamos a cenar juntos»[18]. Muy a menudo también Dostoievski visitaba a Strájov para tomar el té de la tarde, un momento en el que un grupo de amigos se reunía para conversar y convivir.

16. La casa de Mijaíl Dostoievski y las oficinas de *Tiempo.*

17. F. M. Dostoievski, 1861.

Strájov subraya también que Dostoievski y sus colaboradores estaban completamente absortos en la guerra interna que, en aquel agitado momento, insufló una animación desacostumbrada a la prensa periódica rusa. Ser editor entonces era una tarea estimulante. Una revista como *Tiempo* estaba invariablemente en el centro del fuego cruzado, y nada era más importante que saber quién era amigo y quién enemigo. «Dostoievski, Apolón Grigóriev y yo podíamos estar seguros de que, en cada nuevo número de una revista, encontraríamos invariablemente nuestros nombres. La rivalidad entre varias revistas, la intensa atención prestada a sus líneas editoriales, las polémicas, todo esto convertía el trabajo del periodismo en un juego tan interesante que, cuando lo vivías, no podías evitar sentir un gran deseo de sumergirte de nuevo en él»[19].

A pesar de su propia carrera como articulista, Strájov albergaba un desprecio invencible por las luchas internas del periodismo. Había pertenecido, como reitera con orgullo, a un círculo literario de la década de 1840 para el que «la cima de la cultura habría sido *entender a Hegel y saberse a Goethe de memoria*»[20]. Estos dos nombres (sobre todo el último) se habían convertido en símbolos de una actitud sociocultural de superioridad, de una preocupación por los temas «eternos» alejada de las mezquinas disputas de la existencia

social cotidiana; y Strájov se sorprendió, en su primer contacto con el Círculo Miliukov, al verse expuesto a un punto de vista totalmente diferente. La tendencia de este círculo, al que Dostoievski se había unido poco después de su regreso del exilio, «se había formado bajo la influencia de la literatura francesa». Las cuestiones políticas y sociales estaban, pues, en primer plano, y engullían los intereses puramente artísticos. El artista, según este punto de vista, debía investigar la evolución de la sociedad y sacar a la luz el bien y el mal que nacía en su seno; debía, en consecuencia, ser maestro, denunciante, guía. De ello se deducía casi directamente que los intereses eternos y generales debían subordinarse a los transitorios y políticos. Fiódor Mijáilovich estaba totalmente impregnado de esta tendencia que abundaba entre los articulistas, y permaneció fiel a ella hasta el final de su vida[21].

La pasión de Dostoievski por el periodismo derivaba del deseo de mantenerse en contacto con los candentes problemas socioculturales de su tiempo y de utilizarlos con fines artísticos. A diferencia del más pretencioso Strájov, no distinguía entre lo que Goethe llamaba «las exigencias del día» y las de su carrera literaria. «Más bien miraba al periodismo bizqueando», admite Strájov, «y lo abordaba con cierta altanería». Precisamente porque Dostoievski no distinguía entre los temas «eternos» y los de la escena actual —porque podía percibir lo permanentemente significativo en y a través de lo inmediato y en apariencia efímero— fue capaz, en última instancia, de escribir esas novelas ideológicas que constituyen su principal acceso a la gloria literaria[22].

Durante estos años, Dostoievski entró en estrecho contacto personal con una amplia gama de opiniones dentro del espectro sociocultural ruso. De hecho, pudo ver todos sus matices encarnados al hablar con los miembros de la generación más joven que pululaban por la redacción de su revista y que, si tenían suerte, eran invitados a asistir a las reuniones editoriales en las que se leían en voz alta los guiones y se tomaban las decisiones finales. *Tiempo* buscaba constantemente nuevos escritores jóvenes y se mostraba inusualmente receptivo a sus incipientes esfuerzos. Muchos nombres conocidos posteriormente, algunos en los anales de la extrema izquierda (como P. N. Tkachev), publicaron su primera obra bajo la égida de Dostoievski. «Quizá nunca más en su vida», señala V. S. Nechaeva, «tendría Dostoievski la misma oportunidad de entrar en contacto con jóvenes de orígenes y situaciones tan diversas, aunque unidos por el interés en las cuestiones sociales y literarias, que cuando estuvo al frente de *Tiempo* y *Época*»[23].

La política editorial de Dostoievski intentaba combinar la simpatía por las aspiraciones de la juventud, predominantemente radical, con la justicia social y la reforma política, con una hostilidad implacable hacia los principios estéticos, éticos y metafísicos de la ideología radical. Este esfuerzo por conciliar lo irreconciliable condujo a inevitables tensiones entre los distintos grupos de colaboradores de *Tiempo,* que formaban dos facciones opuestas. En el centro de una de ellas estaba el tempestuoso Grigóriev, con Strájov como compañero de viaje, «aunque», escribe Strájov, «sus emociones no estaban en absoluto movidas por la búsqueda de la *pochva*, sino por un odio implacable al materialismo»[24]. Por otro lado, estaba la mayoría de los jóvenes radicales reunidos en torno a. E. Razin, hijo autodidacta de una familia de siervos campesinos y autor de una popular introducción a la visión científica del universo para escolares titulada *El mundo de Dios,* que era, además, amigo íntimo de Dobroliúbov. Entre ambos había un grupo compuesto por los hermanos Dostoievski y los supervivientes de los círculos liberales de la alta burguesía de la década de 1840 —Miliukov, Pleshcheev, Apolón Maikov y otros menos conocidos[25]—.

Grigóriev abandonó Petersburgo en la primavera de 1861, en parte por su insatisfacción con la línea editorial de *Tiempo*; en particular, por la negativa de Dostoievski a atacar más

enérgicamente a los radicales de *El Contemporáneo*, Chernyshevski y Dobroliúbov. Insatisfecho también con la refutación relativamente suave de Dostoievski a los puntos de vista de Dobroliúbov sobre el arte, Strájov admite: «No podía contenerme y deseaba entrar lo antes posible en una relación directa y decisiva con las doctrinas nihilistas […]. Me indignó mucho la aparición de esta corriente literaria»[26]. Dostoievski no compartía la misma animadversión, y sus observaciones de la escena de entonces revelan la síntesis extremadamente inestable que intentaba elaborar entre una actitud comprensiva y otra crítica hacia los radicales. Dostoievski presta mucha atención a la relativa libertad de prensa que había permitido el surgimiento de una «literatura acusadora» (por ejemplo, los *Esbozos provinciales* de Saltykov-Schedrin) que denunciaba los abusos. En los últimos tiempos, este tipo de escritos había sido atacado tanto por la derecha (que no veía con buenos ojos que se criticasen las condiciones existentes) como por la izquierda (que consideraba que dicha crítica no iba lo suficientemente lejos). *El Contemporáneo*, en la persona de Dobroliúbov, se había empeñado en ridiculizar a los periodistas liberales complacientes que, al tiempo que ponían en la picota pequeñas fechorías burocráticas, se negaban a pronunciar una palabra sobre el sistema en su conjunto o a sugerir que era necesaria una transformación total de la sociedad para remediar los atropellos de los que ellos informaban. Dostoievski trata de sortear con prudencia estos peligrosos escollos, indicando, por un lado, su aprobación de lo que él llama «publicidad benéfica», pero sin expresar ninguna indignación por las burlas de los radicales, por otro. Aunque mantiene las distancias en todas las cuestiones de fondo, muestra así, de forma discreta y alusiva, al menos una tolerancia empática hacia la posición radical en las escaramuzas socioculturales de principios de la década de 1860.

Sin embargo, solo en las dos últimas secciones del primer número de *Tiempo* comienzan a sobresalir claramente los límites del acuerdo de Dostoievski con los radicales. Sobre la cuestión de la alfabetización, Dostoievski insiste en que es obligación de la clase alta tomar la iniciativa de hacer accesible dicha alfabetización, y este deber le lleva a algunas reflexiones sobre los «hombres superfluos» —miembros de la *intelligentsia* liberal de la alta burguesía— que entonces eran objeto de fuertes ataques por parte de los radicales. No contentos con sus ataques sarcásticos contra los personajes de los relatos y las novelas de Turguénev, Dobroliúbov había continuado con esos ataques con creciente ferocidad, alcanzando un clímax en su sensacional artículo "¿Qué es el oblomovismo?" (un término acuñado por Goncharov para describir el letargo de su protagonista, Oblomov). Tras enumerar los ejemplos más famosos de hombres superfluos de la literatura rusa, todas las grandes creaciones de los escritores más conocidos —el Oneguin de Pushkin, el Pechorin de Lermontov, el Beltov de Herzen, el Rudin de Turguénev—, Dobroliúbov los había descrito sin excepción como hermanos de sangre del ínclito Oblomov[27].

La queja de los hombres superfluos había sido siempre que las condiciones en Rusia no ofrecían ningún campo para el empleo de sus habilidades. Pero con la liberación de los siervos en 1862, una vida de acción honorable dentro de Rusia era posible, y de hecho se había convertido en una tarea que correspondía a todos los hombres de buena voluntad. Incluso Herzen estaba de acuerdo en que «la hora de los Oneguin y los Pechorin ya ha llegado. Quien no encuentra trabajo ahora no tiene a nadie más a quien culpar»[28]. Dobroliúbov había insistido en que toda la clase de liberales de la alta burguesía debía ser desechada, pero Herzen había argumentado que todavía podían ser útiles. En esencia, esta era también la opinión de Dostoievski; en lo que diferían los dos hombres era en su noción de lo que implicaban el «trabajo» y la «utilidad» en la nueva Rusia tras la liberación.

Herzen siguió siendo siempre un revolucionario radical, y el «trabajo» no significaba para

él el fin de su hostilidad hacia un régimen al que se oponía por principio en nombre del socialismo democrático. Para Dostoievski, en cambio, había llegado la hora de que los hombres superfluos, esas bellas flores de la intelectualidad rusa (entre los que más tarde se contaría el propio Herzen), se dedicasen a la monótona tarea de mejorar la suerte de sus compatriotas rusos. Supongamos, escribe Dostoievski burlonamente, que cada uno de estos caballeros se compromete a enseñar a leer a un solo niño. Tal propuesta, por supuesto, escandalizaría sus pretensiones, y Dostoievski transmite su horrorizada respuesta en su irónico diálogo: «¡Es una actividad para gente como nosotros! […] ¡Nosotros que albergamos poderes titánicos en nuestro pecho! Queremos, y podemos, mover montañas; de nuestros corazones fluye el más puro manantial de amor por toda la humanidad […]. ¡Es imposible avanzar cinco pulgadas cuando lo que querríamos es caminar con botas de siete leguas! ¿Puede un gigante enseñar a leer a un niño?». A lo que Dostoievski responde con su propia voz: «Ahí está: sacrifica todo tu titanismo al bien general; da un paso de cinco pulgadas en vez de uno de siete leguas; acepta de corazón la idea de que si no puedes avanzar más, cinco pulgadas valen igualmente más que nada. Sacrifica todo, incluso tu grandeza y tus grandes ideas, por el bien general; rebájate, rebájate, llega tan bajo como el nivel de un niño».

La intelectualidad está obligada, pues, a someter sus pretensiones y a hacer lo que pueda dentro de los límites de una posibilidad delimitada por la situación sociopolítica existente (aunque muy transformada). Este mandato determinará la impertérrita oposición de Dostoievski a todos los intentos de suscitar lo que él creía firmemente que solo podía ser una agitación revolucionaria inútil y autodestructiva.

[1] G. M. Fridlender, *F. M. Dostoievski-materialy i issledovaniya*, 6 vols., Leningrado, 1974-1983, 4, p. 243.

[2] Strájov, *Biografiya*, p. 204.

[3] *Ibid*.

[4] La palabra *pochva*, cuyo significado literal es «suelo», tiene también el sentido accesorio de «fundamento» o «soporte».

[5] Citado en A. S. Dolinin, "F. M. Dostoievski y N. N. Strájov", en *Shestidesiatye gody*, ed. N. K. Piksanov y O. V. Tsekhnovitser, Moscú, 1940, p. 240.

[6] *Biografiya*, pp. 225, 195.

[7] En B. F. Egorov, "Apolón Grigóriev-kritik", Uchenie Zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta 98 (1960), p. 194.

[8] Citado en A. L. Volynski, *Russkie kritiki*, San Petersburgo, 1896, p. 684.

[9] V. G. Selitrennikova e I. G. Yakushkin, "Apolón Grigóriev i Mitya Karamázov", *Filologicheskie Nauki* 1 (1969), pp. 13-24.

[10] Apolón Grigóriev, *Sochineniya*, ed. N. N. Strájov, San Petersburgo, 1876, p. 247.
[11] *Ibid*., p. 618.
[12] 9 de enero de 1921, 1858; en Apolón Grigóriev, *Materialy dlya biografii*, ed. Vlad Knyazhnin, Petrogrado, 1917, p. 217.
[13] W. Giusti, "Annotazioni su A. A. Grigorev", *Annali,* Istituto Universitario Orientale, Sezione Slava, 1 (1958), p. 66. Contiene una evaluación muy perspicaz de la obra y la personalidad de Grigóriev.
[14] *Pis'ma*, 1, p. 165; 18 de enero de 1856.
[15] Citado en V. V. Zenkovski, *A History of Russian Philosophy*, trad. George L. Kline, 2 vols., Nueva York, 1953, 1, p. 405.
[16] *Ibid*., p. 403.
[17] *Biografiya*, p. 223.
[18] *Ibid*., p. 24.
[19] *Ibid*.
[20] *Ibid*., p. 173.
[21] *Ibid*., p. 172.
[22] *Ibid*., p. 200.
[23] V. S. Nechaeva, *Zhurnal M. M. i F. M. Dostoievskikh, Vremya, 1861-1863*, Moscú, 1973, p. 65.
[24] *Ibid*., p. 68.
[25] *Ibid*., pp. 68-69.
[26] *Biografiya*, p. 220.
[27] N. A. Dobroliúbov, *Selected Philosophical Essays*, trad. J. Fineberg, Moscú, 1956, p. 199.
[28] Alexánder Herzen, *My Past and Thoughts*, trad. Constance Garnett, rev. Humphrey Higgens, 4 vols., Nueva York, 1968, 4, p. 154.

22.
UNA ESTÉTICA DE LA TRASCENDENCIA

RARA VEZ APARECÍA UN NÚMERO de *Tiempo* sin uno de los artículos de Dostoievski o una entrega de una de sus obras en curso, y su presencia también se hacía sentir de forma constante en forma de prefacios a las traducciones, así como de notas editoriales adjuntas a los artículos de otros colaboradores. Comprensiblemente preocupado por la impresión que causaría el primer número de la revista, Dostoievski reescribió casi por completo un artículo asignado originalmente al poeta D. D. Minaev. El resultado fue el folletín "Visiones petersburguesas en verso y en prosa", una mezcla única del texto en prosa de Dostoievski con el verso de Minaev.

La obra ha sido reconocida como un trabajo de raro valor autobiográfico, que contiene un precioso relato de cómo Dostoievski veía el proceso de su propia maduración literaria desde los días de su temprano romanticismo hasta su descubrimiento del tema de su primera novela. Uno de los objetivos inmediatos del folletín era, sin duda, volver a ganarse al público lector ruso mediante este sugestivo resumen de su pasado literario, pero cuando vuelve al presente vislumbramos por primera vez los cambios que ya son ligeramente perceptibles en su perspectiva artística. En el pasaje que se conoce como «la visión sobre el Nevá», el escritor recuerda cómo había cruzado al principio de su carrera un puente sobre el Nevá durante un día de invierno muy frío, mirando el paisaje helado que brillaba bajo los rayos del sol poniente «de modo que parecía como si […] una nueva ciudad estuviese tomando forma en el aire»:

> Parecía como si todo aquel mundo, con todos sus habitantes, fuertes y débiles, con todas sus moradas, los refugios de los pobres, o los palacios dorados para regocijo de los poderosos de este mundo, fuera en aquella hora del crepúsculo como una visión fantástica del país de las hadas, como un sueño que a su vez se desvanecería y pasaría como el vapor en el cielo azul oscuro […]. Fue como si entendiese en ese minuto algo que hasta entonces solo se había agitado en mí, pero que aún no había interpretado […]. Supongo que mi existencia comenzó a partir de ese minuto.

Dostoievski atribuye una extraordinaria importancia a esta transformación imaginaria de la

majestuosa ciudad de Pedro el Grande en una fantasmagórica fantasía que podría haber sido un sueño de vigilia. Y afirma que esta fusión de lo fantástico y lo real marcó el inicio de su autodescubrimiento como artista. Utilizando imágenes literarias, y hablando todavía con el disfraz ficticio del folletinista, recuerda cómo en su día se dejó llevar por las influencias románticas (Schiller, Hoffmann, Scott), que dieron alas a su imaginación y lo elevaron muy por encima de su entorno inmediato. Sin dignarse a echar siquiera una mirada al mundo que le rodeaba, había deseado vivir «con todo mi corazón y mi alma en esos sueños dorados y apasionados, exactamente como si fueran producto del opio». Pero entonces, el impacto revelador de la visión le hizo ver a toda esa gente de la que apenas se había percatado antes, «todas esas […] figuras extrañas y asombrosas, totalmente prosaicas […] consejeros titulares [burócratas de nivel inferior] y al mismo tiempo, como si fueran algo así como consejeros titulares fantásticos». Al salir a la luz, todos parecían marionetas movidas por hilos; y detrás de ellos estaba el marionetista (Gogol), riéndose a carcajadas y provocando la risa de las demás personas.

Pero el joven Dostoievski no quería hacer como el genial titiritero, reírse de todas las criaturas humildes que le rodeaban; en su lugar, inventó otra historia sobre ellas que «me desgarró profundamente el corazón». Esta historia, por supuesto, fue su relato sentimental *Pobres gentes*. Los personajes de Dostoievski se convirtieron en «fantásticos» no por las distorsiones cómicas creadas por el prisma oblicuo del humor gogoliano, sino por la inesperada delicadeza de sus sentimientos y respuestas. Este fue su punto de partida literario: la fascinación por el romanticismo, el giro hacia Gogol, la comprensión de que la realidad también contenía su propio tipo de extrañeza visionaria, y la invención de una nueva variedad de tal extrañeza.

La visión en el Nevá proporciona una visión penetrante de la evolución literaria presiberiana de Dostoievski, e insiste en que la misma visión, aunque en formas ligeramente diferentes, ha seguido alimentando su imaginación desde entonces. «Mis sueños, si se quiere, son los mismos, pero con otros rostros, aunque los viejos conocidos también llaman a veces a mi puerta». Así, Dostoievski sigue viendo el mundo ordinario que le rodea cuajado de lo extraño y lo siniestro; en la horda de compradores navideños que fluye por las calles de Petersburgo, ve de repente «justo delante de mí […] una especie de figura, no real sino fantástica. Yo, como ven, no soy capaz de deshacerme de un estado mental dispuesto a lo fantástico. Ya en la década de 1840 me llamaron fantasioso y me ridiculizaron por ello. Entonces, sin embargo, no me metí en un agujero. Ahora se entiende: el pelo gris, la experiencia vital, etcétera, y aun así sigo siendo un fantasioso».

Estas palabras son una respuesta tardía a la crítica devastadora que Belinski hizo a *El doble* en 1846, y una afirmación desafiante de la negativa de Dostoievski a abandonar su propio modo particular de aprehender la realidad; pero Dostoievski hace aquí algo más que defender simplemente su pasado. Como «fantasioso» impenitente, como «místico» y «soñador», ve también «otros rostros» que han empezado a incidir entre sus viejos conocidos. Uno de ellos es el de un pobre oficinista, totalmente abatido y sometido por la vida, tan manso que ni siquiera gira la cabeza cuando es azotado por el látigo de un cochero en la Avenida Nevski. Pero un día, rompe de repente su silencio para confesar —¡algo totalmente inimaginable! Que es realmente Garibaldi, el famoso bandido y «destructor del orden natural de las cosas»—. Los periódicos y revistas rusos, incluido *Tiempo*, estaban en esos días repletos de historias sobre la heroica lucha de Garibaldi por la independencia italiana contra Austria, y el patriota italiano se había convertido en el favorito de la prensa progresista. Al igual que Poprishchin en el "Diario de un loco" de Gogol (el propio Dostoievski hace la

comparación), que aterrizó en un manicomio creyendo ser el rey de España después de leer en los periódicos que el trono estaba vacante, el oficinista de Dostoievski se obsesiona con la idea de que él y el gran rebelde Garibaldi son la misma persona.

Imaginar tales veleidades de insurrección cocinándose a fuego lento en el pecho del más humilde y resignado de los consejeros titulares es, por supuesto, el colmo de lo «fantástico». «Y cuando tuve este sueño», admite Dostoievski, «comencé a reírme de mí mismo y de la excentricidad de mi sueño». Pero entonces el sueño resultó ser «verdadero», o al menos fue confirmado como posibilidad por una noticia del periódico sobre un oficinista similar, jubilado y que vivía en la más absoluta pobreza, al que se le encontró a su muerte un patrimonio de medio millón de rublos. Se iba a realizar una autopsia al cadáver, pero «me parece que ninguna autopsia dilucidará misterios como este». «Lo prosaico» se muestra una vez más como un recipiente en el que se ocultan las más extravagantes posibilidades y los más desconcertantes enigmas psicológicos.

No obstante, Dostoievski intenta dilucidar el «misterio» con la ayuda de dos psicologías alternativas. Una proviene de "El caballero codicioso" de Pushkin, y a su luz «mi Soloviov [el nombre del millonario que murió solo] se me apareció de repente como una figura colosal». Al igual que el noble de Pushkin, disfruta de la secreta sensación de poder que le da su ilimitada riqueza: «Solo tiene que silbar, y todo lo que necesita se arrastrará hacia él obedientemente». Pero ni siquiera silba; es el poder, no la satisfacción, lo que anhela interiormente: «No necesita nada […] está por encima de todos los deseos». Con todo, Dostoievski decide no «robar a Pushkin» en este caso (aunque no dudará en hacerlo tanto en *El idiota* como en *Una juventud bruta*), e inventa otra motivación para Soloviov. En su juventud, el oficinista había llevado una vida bastante normal, pero entonces ocurrió algo, «tal vez uno de esos momentos […] en los que de repente vislumbró algo, y ese algo le asustó». A partir de ese momento empezó a ahorrar, de una manera que se fue convirtiendo en un trastorno, y su tacañería fue una manera aberrante de responder al terror ante aquella crisis existencial que había socavado abruptamente su ser.

Lo que llama la atención de estas dos figuras a primera vista —y muy al contrario de lo que Dostoievski subraya— es su pronunciado parecido con sus personajes de la década de 1840. ¿Por qué habría de considerarlos «otros rostros» en relación con su obra temprana? En su encarnación inicial, cualquier desviación del camino de la sumisión perfecta y la obediencia absoluta bastaba para sumir a sus personajes en el desvarío psíquico; nada podía estar más lejos de sus propios pensamientos que cualquier impulso de insubordinación voluntaria. Aunque el oficinista de Dostoievski se parece a sus personajes anteriores en todos los rasgos externos, la obsesión por ser Garibaldi revela algo dramáticamente nuevo: el reconocimiento de un impulso de destruir el mundo entero como venganza por sus frustraciones. En algún rincón oculto y reprimido de su psique, el propio personaje interioriza todas las implicaciones sociopolíticas de sus resentimientos, y su conciencia contiene así una dimensión explícita e ideológicamente subversiva.

También se pueden encontrar pruebas de este cambio subversivo en las notas de Dostoievski (1860-1861) para su propuesta de reescritura de *El doble*. Goliadkin se da cuenta de que su invitación a la hija de su superior, en una fiesta a la que se había colado, era en realidad «una revuelta contra la sociedad»; el motivo se amplía de modo que un acontecimiento trivial, patéticamente cómico en su forma original, se convierte ahora en un amenazador gesto político-social. Del mismo modo, Goliadkin anticipa al hombre del subsuelo en sus fantasías de poder político, que oscilan entre la revolución y la reacción: «Solo con *Junior*, sueña con convertirse en un Napoleón, un Pericles, un líder de la

revolución rusa. Liberalismo y revolución, restaurar a Luis XI con lágrimas en los ojos».

Lo que en su obra anterior era solo un potencial, se desarrolla ahora de una manera que convierte el patetismo cómico original en un movimiento de rebelión desesperada y una voluntad de poder pervertida. La psicología de Goliadkin, la escisión de su personalidad entre la «ambición» y el miedo a las autoridades, adquiere una nueva riqueza ideológica, y el mismo cambio de escala se observa en el caso del millonario abandonado. Con él parece que volvemos al mundo de "El señor Projarchin" (1846), que muere en la miseria mientras oculta una pequeña fortuna y cuya avaricia había sido el resultado de haber «vislumbrado algo, y ese algo le asustó»[1]. Pero también aquí Dostoievski empieza a concebir esa figura como análoga a la de "El caballero tacaño" de Pushkin, y a retratar su avaricia como una manifestación de una voluntad de poder pervertida, no muy diferente de la del oficinista cuyos sueños son perseguidos por Garibaldi.

Aunque esta psicología aún está lejos de desarrollarse plenamente, Dostoievski se está acercando a considerar que sus primeros personajes están dotados de la misma elevación de pensamiento y sentimiento que las grandes creaciones románticas de Pushkin. Tras rechazar primero el Romanticismo y reducir sus temas y motivos al nivel de «lo prosaico» en la década de 1840, Dostoievski invierte así la dirección para ampliar su «Naturalismo sentimental» con algo de la grandeza que antes había inflamado su imaginación literaria juvenil. Ya empieza a sentir el camino hacia la síntesis de sus grandes novelas, donde la escrupulosa descripción de «lo prosaico» se combinará con «lo fantástico» del extremismo psicológico, la ambición que consume el mundo y el complejo raciocinio ideológico.

Parte del considerable éxito de *Tiempo* se debe a la habilidad de Dostoievski para proporcionar a sus lectores un emocionante sustento literario procedente de una gran variedad de fuentes. Al mismo tiempo, lo que eligió para publicar lleva la marca inevitable de sus propias preocupaciones, y sus comentarios editoriales a menudo prefiguran sus obras posteriores o iluminan la manera en que todo lo que leía se convertía en grano para su molino creativo.

Durante 1861, *Tiempo* publicó una serie de relatos de famosos juicios recientes por asesinato en Francia. Se recomendaban como una lectura irresistible, «más emocionante que todas las novelas posibles, porque iluminan el lado oscuro del alma humana al que el arte no le gusta acercarse, o al que se acerca solo de refilón y a la carrera». Lo que le interesa a Dostoievski son los motivos psíquicos y el comportamiento de quienes matan. Con estas palabras, Dostoievski se anticipa al dominio novelístico en el que pronto alcanzará sus mayores triunfos. Porque elevará la novela de misterio y aventuras criminales a nuevas cotas al desplazar el foco de atención de la acción argumental externa a la psicología (que para él será inseparable de la ideología) del criminal.

Un extenso prefacio en el primer número precedía a tres relatos de Edgar Allan Poe, y tanto el texto de Dostoievski como las traducciones pueden relacionarse estrechamente con sus creaciones en los años siguientes. El prefacio de Dostoievski, en palabras de un estudioso de la Rusia soviética, contiene «la primera evaluación seria y penetrante del escritor estadounidense realizada en Rusia». De hecho, según un especialista estadounidense, el prefacio de Dostoievski de 1860 incluye «las observaciones más perspicaces que se han hecho en cualquier idioma sobre la técnica artística de Poe»[2].

Lo que sorprendió a Dostoievski en Poe fue «el vigor de su imaginación», que define como «el poder del detalle específico»: Poe inventará las situaciones más extraordinarias e incluso imposibles, pero en sus relatos «el lector ve con tanta claridad todos los detalles de la forma de la existencia que se le presenta» que está absolutamente convencido de su

verosimilitud. A diferencia de Baudelaire, cuyas traducciones de Poe (incluidos los ensayos preliminares) había leído sin duda Dostoievski, no lo ve como un *poète maudit* condenado por la vulgaridad reinante en la vida americana, sino que sugiere con bastante brillantez que el rasgo sobresaliente de la imaginación de Poe es típicamente estadounidense. Se suponía que el materialismo era el aspecto dominante de la civilización americana, y «si hay algo fantástico en Poe, tiene, por así decirlo, algo de material. Está claro que es plenamente estadounidense incluso en sus relatos más fantásticos».

Los relatos de Poe que imprimió Dostoievski pueden relacionarse con las dos grandes obras que escribirá en pocos años: *Apuntes del subsuelo* y *Crimen y castigo*. Incluso el menor de los relatos de Poe en *Tiempo* —"El diablo en el campanario", apenas una anécdota cómica ampliada— es una alegoría de la intrusión de lo irracional en un mundo ordenado que siempre ha funcionado de acuerdo con sus leyes inmutables. Cuando el diablo entra en el campanario de la adormecida ciudad de Vondervotteimittiss, la vida de los tranquilos burgueses se ve completamente alterada porque el reloj del campanario, a la hora del mediodía, no se detiene en las doce, sino que sigue dando las trece. Los otros dos relatos, "El corazón delator" y "El gato negro", contienen rasgos que pueden relacionarse de forma aún más concreta con el futuro artístico de Dostoievski. Ambos están escritos en primera persona por un narrador incapaz de reprimir el sentimiento de culpa por sus crímenes y cuya conciencia finalmente revienta en forma de traición a sí misma. Ambos ilustran también la misma presión irresistible de lo irracional para frustrar los cálculos más astutos y mejor pensados de la mente racional. El narrador de "El corazón delator", un asesino sin motivos que mata debido a una obsesión patológica, cree que ha cometido el crimen perfecto, pero finalmente confiesa porque cree que tanto los demás como él mismo oyen el ruido atronador del corazón de la víctima que sigue latiendo a través del suelo bajo el que yace el cadáver.

"El gato negro" es también la historia de un crimen ejecutado en secreto y finalmente descubierto por un descuido causado por el pánico y el terror. Sobre todo, "El gato negro" contiene el comentario del narrador sobre su inexplicable sadismo hacia el gato al que supuestamente quiere. Tal comportamiento es atribuible al «espíritu de la PERVERSIDAD. La filosofía no tiene en cuenta este espíritu. Sin embargo, no estoy más seguro de que mi alma vive que de esto: la perversidad es uno de los primitivos impulsos del corazón humano, una de las indivisibles facultades primarias, o sentimientos, que dan dirección al carácter del hombre. ¿Quién no se ha encontrado, cien veces, cometiendo una acción vil o estúpida, sin otra razón que la de saber que *no* debe hacerla? ¿No tenemos una inclinación perpetua, a pesar de nuestro mejor juicio, a violar lo que es Ley, simplemente porque entendemos que lo es?»[3]. Este pasaje puede considerarse seguramente como una de las fuentes que conducen a la dialéctica filosófico-psicológica de la primera parte de *Apuntes del subsuelo*.

Sin embargo, a pesar de toda su admiración por el talento de Poe, Dostoievski no lo considera igual a otro escritor de literatura fantástica, E.T.A. Hoffmann, a quien Dostoievski había leído con reverencia cuando era adolescente. Lo que a su juicio da ventaja a Hoffmann es que lo sobrenatural y lo fantasmal se entremezclan y se funden en su obra con lo común y lo verosímil. A veces Hoffmann «busca su ideal incluso fuera de lo terrenal, en una especie de mundo extraordinario que acepta como superior, como si él mismo creyese en la existencia de ese misterioso mundo encantado». Poe es inferior a Hoffmann como «poeta», ya que el romántico alemán infunde constantemente en su obra la aspiración hacia «un ideal», y en esa aspiración Dostoievski localiza «la pureza, y la belleza real y verdadera inherente al hombre». Las mejores creaciones de Dostoievski después de Siberia intentan alcanzar un equilibrio entre los dos escritores, rivalizando con Poe en cuanto a vivacidad y verosimilitud, pero sin

perder nunca el sentido de Hoffmann de lo sobrenatural y lo trascendente como fuerza controladora de la vida humana.

Dostoievski trató de ser a la vez un escritor como Poe y un poeta como Hoffmann; para él, estos dos aspectos de la literatura no debían separarse nunca. De hecho, la necesidad de mantener ambas cosas unidas era una cuestión que tenía muy presente en ese momento, y que siguió preocupando su pensamiento sobre el arte y la vida. En su opinión, la función más importante del arte es inspirar al hombre proporcionándole un ideal de trascendencia al que pueda aspirar eternamente. Esta fue la misma posición que afirmó cuando, en el segundo número de *Tiempo*, lanzó su primer ataque abierto contra el campo radical.

A primera vista, el artículo de Dostoievski, "El señor Bov y la cuestión del arte", parece ser solo una respuesta a un artículo reciente de Dobroliúbov dedicado a los relatos de la autora ruso-ucraniana Maria Markovich, que escribió bajo el seudónimo de Marco Vovchok. En realidad, el artículo de Dostoievski contiene el resultado de largas meditaciones sobre la cuestión del arte que se extienden desde el comienzo de su carrera literaria hasta sus años siberianos.

A mediados de la década de 1840, Dostoievski discrepó con Belinski sobre la función social del arte y defendió que el artista debía gozar de libertad absoluta. Varios años más tarde, la posición que Dostoievski había rechazado específicamente cuando era un joven escritor fue codificada en una influyente teoría por Chernyshevski en *La relación estética del arte con la realidad*. Los artistas, insistía el crítico radical, tenían la obligación de subordinar su inspiración a la «vida», y la «vida» se definía esencialmente en términos de la tarea inmediata de obtener justicia social. Las ideas de Chernyshevski suscitaron una enorme controversia en la crítica rusa, para tomar posteriormente la forma de una oposición entre Gogol y Pushkin. El primero fue elevado por los radicales a ejemplo de lo que querían que fuera la literatura, una acusación y una denuncia de los males de la sociedad rusa; el segundo fue celebrado por sus oponentes como la imagen del sereno olímpico que dedica sus dones divinos a los enredos «eternos» de la condición humana. Ambos fueron alabados y denostados con el mismo fervor y la misma falta de criterio; Dobroliúbov disfrutaba especialmente despreciando las que llamaba «piezas de antología» y «sonajeros de juguete» de Pushkin[4].

Todo esto había comenzado durante los años en que Dostoievski estuvo en el campo de prisioneros, pero él se puso al día con la polémica una vez salió y comenzó a leer las publicaciones periódicas. De hecho, desde que comenzó a trabajar en una serie de ensayos titulados *Cartas sobre el arte*, cuyo tema habría sido «la importancia del cristianismo en el arte»[5], hay indicios de que deseaba añadir su propia voz al debate. Este trabajo, si alguna vez se escribió, no ha sobrevivido; pero seguramente se puede obtener algún atisbo de sus ideas en el artículo "El señor Bov y la cuestión del arte".

En línea con la política general de *Tiempo*, Dostoievski trata de desvincular su polémica de cualquier connotación personal envidiosa, y elogia a Dobroliúbov por ser «casi el único de nuestros críticos al que ahora se lee». Al mismo tiempo, Dostoievski también intenta cubrirse las espaldas con un ataque a uno de los baluartes del bando «pushkiniano», las *Notas de la Patria*, y defendiendo la importancia de Belinski frente a una referencia despectiva al crítico por no haber dado suficiente importancia al estudio «histórico» de la literatura rusa. «En un par de páginas de Belinski», replica Dostoievski, «se dice más sobre el aspecto histórico de la literatura rusa que en todas las páginas publicadas por *Notas de la Patria* desde 1848 hasta el presente». No se da cuartel al crítico de esa revista, S. S. Dudyshkin, que podría haber sido considerado uno de sus aliados contra Dobroliúbov. De este modo, Dostoievski se alinea

públicamente con los radicales, para los que Belinski era un maestro insuperable, y establece sus credenciales como comentarista no partidista que, aunque se pelee con Dobroliúbov, difícilmente puede ser considerado como perteneciente al partido del enemigo.

Para empezar, Dostoievski pone en confrontación las dos posiciones extremas y demuestra que ambas son autocontradictorias. Los partidarios de la libertad del arte, que no toleran las limitaciones ni las directrices, se oponen al mismo tiempo a la literatura «acusadora» y a sus temas. De este modo, infringen el mismo principio de la libertad del arte que supuestamente quieren defender. Los utilitaristas radicales exigen que el arte sea útil, pero, al ser indiferentes a la calidad artística, también entran en contradicción con su propio principio rector: «Una obra sin valor artístico no puede alcanzar nunca y de ningún modo su objetivo; además, hace más daño que bien a su causa; por eso los utilitaristas, al descuidar el valor artístico, son los primeros en perjudicar su propia causa».

Aunque ambos polos son rechazados por ser internamente inconsistentes, es obvio que Dostoievski cree que el error de los partidarios del arte es solo un pecado venial, mientras que el de los utilitaristas implica una negación del derecho mismo del arte a existir. Es cierto, reconoce Dostoievski, que Dobroliúbov no llega a tales extremos, pero Chernyshevski, después de todo, había comparado el arte con los textos escolares, cuyo «propósito es preparar al estudiante para la lectura de las fuentes originales y servir después como libros de referencia de vez en cuando»[6]. Y aunque los utilitaristas no rechazan abiertamente el arte, no solo lo tienen en muy baja estima, sino que parece hasta que les molesta la calidad artística; si no, ¿por qué «detestan a Pushkin, y califican toda su inspiración de afectaciones, muecas, abracadabras y apuntes graciosos, mientras que sus poemas se consideran bagatelas aptas solo para llenar antologías?».

Como prueba del máximo desprecio de los utilitaristas por el arte, Dostoievski señala la alabanza que Dobroliúbov hace de Marco Vovchok. Dostoievski concentra su fuego en uno de sus relatos, “Masha”, que retrata la resistencia interior de una joven sierva a su condición de esclava. Para Dobroliúbov, esta historia ilustraba la profundidad del anhelo de libertad del pueblo llano ruso; se erigía como una lección para todos aquellos que creían que el campesino ruso estaba demasiado poco desarrollado como individuo para albergar cualquier deseo de emancipación. En palabras que anticipan sorprendentemente las que Dostoievski utilizará pronto en *Memorias de la casa muerta*, escribe: «La fuerza que reside en ellos [el pueblo llano ruso], al no encontrar una salida libre y adecuada, se ve obligada a forzar un camino no convencional que le sirva de cauce […] a menudo de forma fatal para ellos mismos»[7].

La orientación de la obra de Marco Vovchok, declara Dostoievski, es digna de los mayores elogios, «y con gusto nos alegrarnos de su actividad». Pero una cosa es aprobar sus intenciones y otra muy distinta es pasar por alto las evidentes deficiencias artísticas de sus relatos, que, en opinión de Dostoievski, arruinan todo el poder de persuasión que pudieran tener las valiosas ideas plasmadas en ellos. Para demostrar su punto de vista, Dostoievski se limita a reproducir los extractos de la historia que el propio Dobroliúbov esgrime; no cree necesario argumentar el caso en detalle, dejando que los sentimientos rebuscados y las reacciones de manual hablen por sí mismos. Masha, comenta, es «una heroína de barraca de feria, una especie de criatura libresca producto del estudio, no una mujer real». Y si Dobroliúbov cree que la lectura de “Masha” hará que los partidarios de la servidumbre cambien de opinión, está muy equivocado. ¿Cómo puede un autor demostrar que un determinado sentimiento (por ejemplo, el odio a la servidumbre) existe entre la gente común rusa cuando carece de la capacidad artística para retratar personajes que se parezcan en

absoluto a los rusos? Los personajes de "Masha" son "una especie de supernumerarios salidos de un *ballet* vestidos con caftanes y sarafanes rusos; son *paysans* y *paysannes*, no hombres y mujeres campesinos rusos». Por eso, le dice Dostoievski a Dobroliúbov, «la forma artística es en grado sumo útil, y útil precisamente desde *su* punto de vista». Porque la falsedad de "Masha" solo persuadirá a los que ya tienen una opinión despectiva del campesino ruso de que, puesto que no se puede proyectar ninguna imagen alternativa que sea convincente, aquella a la que todavía se aferran debe ser exacta.

Si Dostoievski se hubiera limitado a denunciar los absurdos de los partidarios del arte y de los utilitaristas radicales, y a establecer su propia posición independiente en esta controversia literaria, podría haber terminado su artículo tras despachar a Marco Vovchok. Pero la presa mayor y la que verdaderamente quería cazar era la estética feuerbachiana de Chernyshevski, con su devaluación de todo el reino de lo sobrenatural y lo trascendente y su objetivo de exponer el arte como una religión sustitutiva. No fue más de Chernyshevski en la exposición explícita de su argumento; pero la deriva de sus palabras es inequívoca cuando se sitúa en este contexto.

Para Chernyshevski, el arte no era más que una alternativa engañosa a las satisfacciones materiales de la vida real y servía de sustituto imaginario solamente en la medida en que las satisfacciones materiales se mantuviesen fuera de la vista. «Si un hombre se ve obligado a vivir en las tundras de Siberia» —escribió Chernyshevski—«puede soñar con jardines mágicos con árboles sobrenaturales de ramas de coral, hojas de esmeralda y frutos de rubí, pero al trasladar su residencia a la provincia de Kursk, por ejemplo, y poder pasearse a sus anchas por un modesto pero tolerable huerto de manzanos, cerezos y perales […] el soñador se olvidará no solo de *Las mil y una noches*, sino también de los naranjos de España»[8]. Sin embargo, Dostoievski rechaza la idea de que el arte exista solo como un sustituto imaginario de la satisfacción de las necesidades materiales humanas. El ser humano tiene también otras necesidades, y, afirma Dostoievski, «el arte es para el hombre una necesidad tan grande como comer o beber. La necesidad de la belleza, y las creaciones que la encarnan, es inseparable del hombre, y sin ella el hombre no tendría quizá ningún deseo de vivir. El hombre tiene sed [de belleza] y quizá en ello radique el mayor misterio de la creación artística, que la imagen de la belleza que surge de sus manos se convierte inmediatamente en un ídolo *incondicionado*».

El uso de la palabra «ídolo» pone de manifiesto que Dostoievski se refiere a las relaciones entre el arte y la religión. Las imágenes del arte han sido tradicionalmente objeto de veneración religiosa porque el hombre tiene la necesidad de adorar algo que trascienda los límites de la vida humana tal y como la conoce. El hombre siempre ha tenido una necesidad incondicional de belleza, inseparable de su historia; sin ella, como sugiere conmovedoramente Dostoievski, quizá no querría seguir viviendo. Las creaciones del arte se convierten así inmediatamente en «ídolos», en objetos de culto, «porque la necesidad de la belleza se desarrolla con más fuerza cuando el hombre está en discordia con la realidad, cuando hay discordancia, lucha, que *cuando vive más plenamente*, pues el momento en que el hombre vive más plenamente es cuando busca algo […] es entonces cuando despliega el deseo más natural de todo lo que es armonioso y sereno, y en la belleza hay armonía y serenidad». Para Dostoievski, al igual que para Chernyshevski, esta búsqueda es el resultado de una carencia en el mundo real de la lucha y la privación humanas; pero para Dostoievski no es posible salvar la brecha entre lo real y lo ideal solo con medios materiales. Dado que el hombre «vive más plenamente» en el universo de Dostoievski solo cuando está en *desacuerdo* con la realidad, es evidente que la visión del novelista sobre lo que importa en

última instancia en la vida humana difiere totalmente de la de Chernyshevski.

En efecto, la idea de que el hombre pueda alcanzar alguna vez la satisfacción total de su vida en la tierra es vinculada por Dostoievski con imágenes de la muerte del espíritu y con la decadencia moral. En esos momentos, escribe Dostoievski, «es como si la vida se ralentizase, e incluso hemos visto ejemplos de cómo el hombre, habiendo alcanzado el ideal de sus deseos, no sabiendo ya por qué esforzarse, satisfecho del todo, caía en una especie de melancolía, provocando incluso esa melancolía en sí mismo; cómo buscó otro ideal en su vida, y, saciado sin medida, no solo no valoró lo que disfrutaba, sino que incluso se desvió conscientemente del camino adecuado, estimulando en sí mismo gustos excéntricos, malsanos, lacerantes, discordantes, a veces monstruosos, perdiendo el tacto y el sentido estético de la belleza sana y demandando en su lugar lo estrambótico». Adoptar, como ideal para la humanidad, el objetivo de la más plena satisfacción material equivale, pues, a fomentar la perversidad y la corrupción moral. Por ello, una auténtica «belleza» que encarne los «ideales eternos» de la humanidad —ideales de armonía y serenidad que trascienden el ámbito humano— es «una exigencia indispensable del organismo humano». Solo esos ideales, que el hombre se empeña continuamente en alcanzar y realizar en su propia existencia, pueden evitar que se hunda en la apatía y la desesperación.

Esta concepción de la belleza como una forma de expresión trascendente de los ideales eternos del hombre proporciona a Dostoievski un punto de vista desde el que combatir la estrecha definición de «utilidad» de la estética utilitarista. Porque si al arte se le confía la tarea de expresar los ideales eternos de la humanidad, entonces prescribir un papel particular para él en términos de «utilidad» implica que uno conoce de antemano el resultado de todo el destino histórico de la especie humana. Pero tal conocimiento, por supuesto, está fuera del alcance humano: «¿Cómo se puede, en efecto, determinar clara e independientemente lo que hay que hacer para llegar al ideal de todos nuestros deseos, para lograr todo lo que la humanidad desea y hacia lo que aspira?». Puesto que no podemos hacer esto, «¿cómo [podemos] determinar con plena certeza lo que es perjudicial y lo que es útil?». De hecho, ni siquiera podemos decir cómo, y en qué grado, el arte ha sido «útil» para la humanidad en el pasado.

¿Quién iba a predecir, por ejemplo, que las obras de dos «viejos carcamales» como Corneille y Racine podrían desempeñar «un papel decisivo e inesperado en las circunstancias de la vida histórica de todo un pueblo» (es decir, durante la Revolución francesa)? Las múltiples formas en que el arte interactúa con la sociedad son imposibles de prever; obras que parecen no tener ninguna relevancia social directa pueden muy bien, en determinadas circunstancias, ejercer la más poderosa y directa influencia en la vida activa. Pero si no somos capaces de comprender exactamente cómo se produce esto, «es muy posible que también nos engañemos a nosotros mismos cuando dictamos estricta e imperativamente cuáles han de ser las ocupaciones de la humanidad y enseñamos al arte el camino normal que ha de tomar para ser útil y cumplir su misión genuina». Los utilitaristas desean limitar el arte a las necesidades sociales del presente, y consideran cualquier preocupación por el pasado —como la admiración por *La Ilíada*— como un vergonzoso escapismo, un retroceso hacia el disfrute autocomplaciente y el diletantismo ocioso. Dostoievski reconoce la preocupación moral que motiva una posición tan errónea, y dice que «por eso sentimos tanta simpatía por ellos [los radicales] y deseamos que se les respete».

En cualquier caso, dado que la cultura rusa ha pasado a formar parte de la civilización europea en su conjunto, es natural que los escritores rusos recurran libremente a los tesoros comunes de «lo histórico y lo universalmente humano». Además, un escritor contemporáneo

puede utilizar el pasado para expresar las cuestiones más candentes del presente, algo que Dostoievski ilustra con un brillante análisis del poema "Diana", escrito por «la bestia negra» de los críticos radicales, el letrista A. A. Fet. Esta pequeña obra finamente cincelada, de sentimiento bastante parnasiano, describe un momento de expectativa defraudada: el poeta imagina de repente que una estatua de la diosa Diana cobrará vida y descenderá de su pedestal para caminar por las calles de Roma. Pero ¡ay! «el mármol inmóvil | brillaba ante mí con insondable belleza».

Dostoievski interpreta el poema, especialmente estos dos últimos versos, como «un llamamiento pasional, una plegaria ante la perfección de la belleza pasada, y una oculta nostalgia interior por esa misma perfección que el alma busca, pero que debe seguir buscando durante mucho tiempo, mientras sigue atormentada por los dolores del parto anteriores a encontrarla». La «oculta nostalgia interior» que Dostoievski discierne en este texto es seguramente un anhelo de una nueva teogonía, una nueva aparición de lo sagrado que vendría a sustituir al bello, aunque inerte, ídolo pagano; es un anhelo del nacimiento de Cristo, del Dios-hombre que, en efecto, iba a pisar un día la tierra y a suplantar a la inmóvil y distante diosa romana. Y puesto que Dostoievski ha descrito su propio tiempo como caracterizado por el «esfuerzo, la lucha, la incertidumbre y la fe (porque nuestro tiempo es un tiempo de fe)», interpreta el poema de Fet como expresión del más urgente de los temas contemporáneos[9].

Estas reflexiones sobre el arte concluyen con una sola frase que, según Dostoievski, resuelve el conflicto entre estos dos malentendidos tan arraigados; la imprime como párrafo independiente y en cursiva: «*El arte es siempre actual y real; nunca ha existido de otra manera y, lo que es más importante, no puede existir de otra manera*». Fue Valerian Maikov, amigo íntimo de Dostoievski, quien expresó por primera vez esta idea en la crítica rusa en la década de 1840; la reitera ahora Dostoievski como piedra angular de su propia doctrina. Si a veces parece que el arte se desvía de la realidad y no es «útil», es solo porque todavía no conocemos todas las formas en que el arte sirve a la humanidad y porque estamos, aunque sea por las razones más loables, demasiado centrados en el bien común inmediato. Por supuesto, los propios artistas a veces se desvían del camino correcto, y en esos casos los esfuerzos de Dobroliúbov y sus hermanos por llamarlos al orden son bastante legítimos. Pero Dostoievski distingue claramente entre la crítica, la admonición, la exhortación, la persuasión y la emisión de lo que en realidad son dictados y *ukazy* sobre cómo deben crear los artistas.

En cualquier caso, todos los intentos de reglamentar el arte están condenados a la inutilidad; ningún verdadero artista los obedecerá, y el arte seguirá su propio camino independientemente de los intentos de frenar sus caprichos creativos. Tales intentos se basan en una total incomprensión de la naturaleza del arte, que siempre ha respondido a las necesidades e intereses de la humanidad y nunca se ha separado de ellas. Así, Dostoievski defiende la libertad del arte no porque rechace el criterio de «utilidad», sino precisamente con la certeza de que «cuanto más libre sea el arte en su desarrollo, más útil será para los intereses de la humanidad». Una vez más, adopta una posición totalmente original, defendiendo tanto la libertad como la utilidad del arte, pero —esto es lo que más importa— definiendo dicha «utilidad» en términos del eterno esfuerzo del hombre por incorporar en su vida la inspiración de un ideal religioso sobrenatural.

Este aspecto crucial del argumento de Dostoievski es de fundamental importancia para comprender su propia visión evolutiva de la vida. Es significativo, por ejemplo, que los casos de «belleza» sana y saludable a los que se refiere —la *Ilíada*, el *Apolo de Belvedere*, el poema de Fet— tengan todos connotaciones religiosas, aunque sean paganas. Se esfuerza por subrayar este punto: «Este mármol es un dios», dice hablando del *Apolo*, «y puedes escupir

sobre él cuanto quieras, no le robarás su divinidad»[10]. Aunque Dostoievski se limita a ejemplos de la antigüedad clásica, esta línea de razonamiento podría culminar fácilmente en una afirmación de la importancia del «cristianismo en el arte». Poco después de salir del campo de prisioneros en 1854, Dostoievski había escrito que nada en el mundo era «más bello» que la figura de Cristo[11]; y era esta belleza la que proporcionaba inspiración moral al mundo moderno, al igual que los dioses de la mitología griega y romana habían hecho con la antigüedad. Tal vez por razones de estrategia ideológica, subestima deliberadamente este aspecto cristiano de su argumento y se refugia en el pasado grecorromano; pero no era de la religión de los griegos y los romanos de donde Dostoievski esperaba una respuesta a las angustiosas cuestiones que enfrentaban tanto a la Rusia moderna como al hombre moderno.

Lo que Dostoievski dice solo implícitamente en este artículo se expresa abiertamente en otro ensayo que escribió varios meses después, en el que ofrece un sorprendente análisis del poema de Pushkin, "Las noches egipcias". El poema, uno de sus favoritos de siempre, describe a Cleopatra ofreciéndose a pasar una noche con cualquier hombre que acepte renunciar a su vida al amanecer. Pushkin pinta su desafío con voluptuosos detalles mientras se detiene en las delicias que esperan al hombre que acepte su fatal invitación, y Katkov, ese pilar incondicional del régimen y editor de *El Mensajero Ruso*, había censurado la obra por considerar que descubría descaradamente un secreto que «nunca debería ver la luz del día». Dostoievski se compromete a ilustrar a Katkov sobre el verdadero significado del poema, y uno tiene la clara impresión de que esta lectura es otro fragmento de su tratado perdido sobre el papel del cristianismo en el arte.

Lejos de considerarlo inmoral, Dostoievski interpreta el poema como una expresión de «terror espantoso […] la ilustración de una perversión de la naturaleza humana que alcanza tal grado de horror […] que la impresión que deja ya no es escabrosa, sino espantosa». El poema encarna vívidamente el desorden moral y psíquico provocado por la saciedad, por la ausencia de cualquier ideal espiritual. El mundo de Cleopatra es un mundo en el que «se ha perdido toda fe», y como «el futuro no ofrece nada […] la vida debe alimentarse solo de lo que existe». Este es manifiestamente un universo tal y como lo hubiera deseado Chernyshevski, la existencia despojada de los esplendores de la trascendencia imaginaria.

Cleopatra es «la representante de este tipo de sociedad», y el poeta la representa en un momento de aburrimiento en el que solo una «sensación violenta» puede aliviar su tedio. Ya ha agotado todos los caminos del erotismo; ahora necesita algo más, y lo que se agita en su alma es una ironía «cruel y feroz», aderezada con la espantosa alegría de la anticipación al mezclar la sensualidad con la crueldad de un verdugo. Nunca había conocido nada tan salvajemente excitante, y su alma se regodea con el repulsivo deleite de la araña hembra «que, según dicen, devora al macho en el instante de la unión sexual». «Comprendéis mucho más claramente ahora» —explica Dostoievski a sus lectores— «qué clase de pueblo fue al que descendió nuestro divino redentor. Y entendéis mucho más claramente el significado de la palabra: redentor».

Si trasponemos esta notable lectura del pasado clásico a la Rusia de mediados del siglo XIX, obtenemos inmediatamente los contornos de gran parte del propio mundo de Dostoievski, con algunos de sus principales temas y toda su psicología de la decadencia. De hecho, en la novela que estaba escribiendo entonces, *Humillados y ofendidos,* Dostoievski estaba realizando él mismo esta transposición. Su villano, el príncipe Valkovski, es la primera encarnación rusa de la psicología del tipo Cleopatra, que reaparecerá en figuras como Svidrigáilov, Stavrogin y el anciano Karamázov (que dice de sí mismo: «Tengo el porte de un antiguo patricio romano del periodo decadente»). No es casualidad que, tres años después,

Cleopatra aparezca en *Apuntes del subsuelo* clavando alfileres de oro a sus esclavas para divertirse.

El mundo grecorromano tardío acababa de adquirir un significado simbólico contemporáneo como resultado del debate sociocultural en curso. A lo largo de la década de 1850, Herzen había comparado el estado de Europa Occidental después de 1848 con el de Roma en su decadencia, y hablaba de la revitalización de Europa por la inminente revolución social rusa como algo paralelo al rejuvenecimiento moral que la llegada del cristianismo proporcionó al mundo antiguo. Dostoievski y Herzen compartían, por tanto, la misma visión histórico-filosófica de una civilización europea en declive destinada a ser redimida por el cristianismo ruso. Pero mientras Herzen se limitaba a utilizar una analogía histórica, Dostoievski aceptaba esta imagen histórica como si contuviera una verdad literal. La pérdida de un ideal religioso en Occidente había convertido a Europa en una sociedad similar a la romana en su decadencia, en la que diversas formas de desorden moral y sensualidad pervertida pululaban sin control, y las ideas occidentales que ahora propagaban los radicales, creía Dostoievski, tendrían exactamente el mismo efecto en Rusia.

A pesar del ataque a Dobroliúbov y de los esfuerzos de Strájov y Grigóriev, *Tiempo* consiguió en general preservar su reputación progresista durante el primer año de publicación. *Tiempo* destacó la situación del proletariado en Europa y defendió firmemente *La situación de la clase obrera en Inglaterra* de Engels, con sus terribles imágenes de la miseria proletaria, contra las críticas del economista alemán Bruno Hildebrand. En una de las primeras referencias a la obra de Engels en la prensa rusa, el redactor del artículo de *Tiempo* lo califica como «el más dotado y erudito de todos los socialistas alemanes», y en *Tiempo* se defendió sin ambages el socialismo como teoría económica (eufemísticamente llamada «asociacionismo») frente a las doctrinas del *laissez-faire*. A Proudhon, conocido por su cercanía a Herzen, siempre lo trataron con gran respeto[12].

El «progresismo» de Dostoievski, con todas sus vacilaciones y reservas, se puso de manifiesto en los numerosos temas que discutió acaloradamente con el poderoso Katkov, enemigo acérrimo de los radicales, cuya revista *El Mensajero Ruso* puso en la picota a *Tiempo* y a sus colaboradores durante todo el año 1861. *El Mensajero Ruso* era en esta época el órgano de un liberalismo moderado dentro del espectro sociopolítico ruso. Katkov admiraba mucho a Tocqueville, alababa el sistema político inglés como modelo y apoyaba la economía del *laissez-faire* en nombre de la libertad individual. Fueran cuales fuesen las reservas de Dostoievski sobre *El Contemporáneo*, su instintivo populismo democrático le hacía mucho más hostil a la defensa que hacía Katkov del liberalismo burgués occidental que al socialismo de los radicales, que al menos eran defensores de la comuna rusa, junto con los eslavófilos. Aunque Dostoievski, como partidario del régimen, era un aliado político de Katkov, sus simpatías sociales estaban mucho más próximas a las de Chernyshevski. Así, los artículos socioeconómicos de *Tiempo* se parecían mucho más a los de *El Contemporáneo* que a los de la revista de Katkov. El poderoso editor de *El Mensajero Ruso* tendía a mirar con supremo desdén a una cultura rusa en la que las estupideces de *El Contemporáneo* podían ganar tantos adeptos, y sus desacreditadas reflexiones sobre los supuestos logros de la cultura rusa y las maravillas de la nacionalidad rusa despertaron la furia de Dostoievski.

Incluso cuando sale en defensa de los radicales, Dostoievski siempre lo hace desde su propia posición y nunca oculta su desacuerdo con sus teorías. Pero tampoco pierde de vista, al menos en esta etapa de su carrera, lo que creía que era la pureza de su objetivo dominante de mejorar la suerte del campesino ruso oprimido. Dostoievski no podía soportar ver a los radicales difamados por quienes, como Katkov, nunca habían compartido su apasionada

repulsión contra la injusticia y, sin embargo, ahora les querían dar lecciones de moral. «Vemos allí», le dice Dostoievski a Katkov, «sufrimientos y tormentos sin alivio […]. En la dolorosa búsqueda de una salida, [tal persona] tropieza y se cae […]. Pero ¿por qué mancillarlos con el epíteto de deshonestos?». En la negativa de Dostoievski a aceptar tales insultos, ya podemos vislumbrar cómo tratará a algunos de sus errados personajes engañados por ideologías radicales.

El Mensajero Ruso no fue la única revista no radical con la que Dostoievski intercambió golpes durante 1861. Uno de los blancos favoritos de su ira fue *Notas de la Patria*, cuyo crítico literario, S. S. Dudyshkin, había tenido la temeridad de declarar que Pushkin no era realmente un poeta «nacional». Para Dostoievski, aquello era un sacrilegio, y se dispuso a destruir ese juicio en un artículo cortante que contiene una brillante lectura de *Eugenio Oneguin*. Dostoievski interpreta a Pushkin de forma muy parecida a como lo hacía Grigóriev en una importante serie de artículos publicados por *Tiempo* sobre el desarrollo de la idea de nacionalidad en la literatura rusa. Pushkin encarnó el momento en que la cultura rusa, habiendo asimilado el europeísmo por todos sus poros, tomó conciencia de que nunca podría ser verdaderamente europea y se enfrentó al problema de su destino histórico. «Así comenzó una época», escribe Dostoievski, «en la que los líderes de nuestro pueblo se separaron brutalmente en dos partidos, y luego entraron en una furiosa guerra civil. Porque los eslavófilos y los occidentalizadores son también un fenómeno histórico y nacional en la máxima expresión del término». Esta visión de la historia de la cultura rusa proporcionaría más tarde al novelista una parte del plan social y cultural de *Los demonios*, la novela en la que Stavrogin, una reencarnación del tipo Oneguin, inspira tanto a los eslavófilos (Shatov) como a los occidentalizadores (Kirilov).

De hecho, algunos rasgos de Stavrogin comienzan a emerger cuando Dostoievski transforma el amplio panorama de Grigóriev —la historia de la toma de conciencia de la psique nacional rusa— en un complejo drama de autodescubrimiento interior. «El escepticismo de Oneguin porta algo trágico en su propio principio», escribe, «y a veces suena con una ironía feroz». Está atrapado, como el viajero de Matthew Arnold en "Stanzas from the Grande Chartreuse", «y vaga entre dos mundos, uno muerto, | el otro impotente para nacer, | sin ningún lugar en el que descansar [su] cabeza»[13], en busca de un nuevo ideal que sustituya al viejo europeo en el que, como toda la sociedad altamente civilizada a la que pertenece, «ya no es capaz de creer plenamente».

La angustia existencial de Oneguin, escribe Dostoievski, se compone tanto de una «amarga ironía» como de una total falta de autoestima porque «su conciencia le murmura que es un hombre vacío», y sin embargo sabe que no lo es: «¿Acaso un vacío puede sufrir?». Él representa «toda una época que *por primera vez* se mira a sí misma». Este tipo de Oneguin, al formar parte de la conciencia de la sociedad rusa, ha renacido y se ha reelaborado en cada nueva generación: «En el personaje de Pechorin [el protagonista de *Un héroe de nuestro tiempo*, de Lermontov] alcanzó un estado de insaciable y biliosa malicia, y de un extraño contraste, en el más alto grado original y ruso, de una contradicción entre dos heterogeneidades que se dan al unísono: un egoísmo que se extiende hasta la adoración de sí mismo y un malicioso autodesprecio».

Para Dostoievski, «la máscara burlona de Gogol» revela el mismo dilema, y da a entender que Gogol «se dejó morir, impotente para crear y precisamente para determinar un ideal del que no pudiera reírse». La etapa final del proceso se encuentra en el Rudin de Turguénev y en el Hamlet del distrito de Shchigrovsky, que «ya no se ríen de su propia actividad y de sus propias convicciones: creen y se salvan por esta fe». Ambos personajes, en

otras palabras, están inspirados por los ideales humanitarios de la década de 1840, en particular por una profunda compasión por el pueblo, y por ello han sido rescatados de la desesperación: «Ya casi no son egoístas». En este apasionado esbozo de la historia del hombre superfluo en la literatura rusa, los entresijos de la psicología dostoievskiana comienzan a fundirse con el curso del desarrollo sociocultural ruso, y la conquista del egoísmo y la búsqueda de la fe y de un ideal se identifican con un redescubrimiento de los valores del pueblo llano ruso.

De hecho, como pronto veremos, estas mismas ideas se presentaban a un ávido público lector en las entregas regulares de *Humillados y ofendidos*. El traicionero príncipe Valkovski afirma que las obligaciones morales son una farsa porque «lo que no es una tontería es el individuo […]. Yo solo reconozco las obligaciones cuando veo que puedo ganar algo con ellas […]. ¿Qué puedo hacer si sé con certeza que en la raíz de toda virtud humana se encuentra el más completo egoísmo? Y cuanto más virtuosa es una cosa, más egoísmo hay en ella. Ámate a ti mismo, esa es la única regla que reconozco». Valkovski es la primera reacción artística de Dostoievski a las doctrinas radicales de la década de 1860[14]. Dostoievski utiliza a Valkovski para llevar la lógica de la posición de Chernyshevski sobre el «egoísmo racional» hasta sus últimas consecuencias, sin aceptar la cláusula de que el egoísmo se convierte milagrosamente en benevolencia a través del cálculo racional.

Durante 1861, Dostoievski hizo una limpieza polémica de las ideologías sociopolíticas existentes en Rusia. No solo se enfrentó a la izquierda radical (*El Contemporáneo*), a la izquierda liberal (*Notas de la patria*) y al centro liberal (*El Mensajero Ruso*), sino que también tuvo algo que decir sobre la nueva publicación eslavófila, *Día* (*Den'*). Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos por hacer comentarios no partidistas, *Tiempo* adquirió durante su primer año la reputación de pertenecer al campo ideológico de *El Contemporáneo*, lo cual irritó a Strájov y Grigóriev.

Haciendo lo que podía para corregir el equilibrio, Strájov abrió fuego constantemente contra los radicales en artículos escritos como cartas dirigidas al editor. Astuto a la hora de detectar tendencias sociopolíticas significativas, en junio de 1861 se percató del explosivo debut de un nuevo joven articulista radical, Dimitri Pisarev, que había anunciado con entusiasmo en *La Palabra Rusa* que toda la filosofía del pasado era solo «escolasticismo inane». Strájov comenta que «Pisarev ha ido más lejos que todos» sus compañeros radicales en el camino de la negación: «Lo rechaza todo […] en nombre de la vida, y la vida la entiende evidentemente como la variedad seductora de los placeres vivos e ilimitados»[15]. En esta aguda observación, Strájov señala un importante giro de la ideología radical hacia un individualismo desenfrenado que, en el año siguiente, conduciría a un cisma entre la *intelligentsia* radical de importancia decisiva para la cultura rusa en la década de 1860.

Dostoievski añadía regularmente notas a pie de página a los artículos para desvincularse de la condena de Strájov a los radicales. Lo que reprochaba a los radicales, más abiertamente en sus cuadernos de notas que en la impresión pública, era su precipitación e impaciencia, su deseo de saltar por encima de la historia y de introducir cambios que solo podrían realizarse en una etapa mucho más tardía del desarrollo social ruso. «¿Por qué tanta prisa?», le pregunta a Chernyshevski en una de esas notas. «Nuestra sociedad no está positivamente preparada para nada. Las cuestiones están ante nosotros. Han madurado, están preparadas, pero nuestra sociedad no está preparada en absoluto. Está desunida». La tolerancia de Dostoievski hacia los radicales empezaba a flaquear por entonces, y se rompió al año siguiente, cuando los colaboradores y lectores de *El Contemporáneo* pasaron de la desafección intelectual a la agitación política activa.

La base de todo progreso ulterior en Rusia, tal y como lo veía Dostoievski, era trabajar pacíficamente a favor de los avances posibilitados por la liberación de los siervos y las nuevas reformas inminentes que había anunciado Alejandro II. *Tiempo* publicó el texto completo del manifiesto que anunciaba la liberación y se refirió a él como un «acontecimiento sublime» que iniciaba una nueva fase gloriosa de la historia rusa. *El Contemporáneo*, en cambio, dejó pasar la ocasión y no dijo una sola palabra: los radicales se habían sentido amargamente decepcionados por las condiciones de la liberación, que a su juicio imponían una carga fiscal demasiado grande al campesinado en favor de los ociosos terratenientes, indignos de tales beneficios.

[1] Para un análisis de "El señor Projarchin", véase Joseph Frank, *Dostoievski: The Seeds of Revolt*.

[2] Jane Delaney Grossman, *Edgar Allan Poe in Russia*, Wurzberg, 1973, p. 34.

[3] E. A. Poe, "The Black Cat", en *Complete Works*, ed. James A. Harrison, 17 vols., Nueva York, 1902; rpt. 1965, 4, p. 146.

[4] *PSS*, 18, pp. 280-281.

[5] *Pis'ma*, 1, pp. 183-184; 13 de abril de 1856.

[6] N. G. Chernyshevski, *Selected Philosophical Essays*, Moscú, 1953, p. 376.

[7] N. A. Dobroliúbov, *Selected Philosophical Essays*, trad. J. Fineberg, Moscú, 1956, p. 542.

[8] Chernyshevski, *Ensayos*, pp. 317-318.

[9] La lectura imaginativa que Dostoievski hace de este poema recibe cierta confirmación indirecta de las observaciones de Roman Jakobson sobre el significado simbólico atribuido a la escultura en la tradición rusa. «Es importante ver», escribe, «que en sus poemas [los de Pushkin] a la estatua se la suele llamar "ídolo", algo que había sorprendido mucho al zar Nicolás I en *El jinete de bronce*. Ya sea Pushkin el ateo, Blok el hereje, o la poesía antirreligiosa de Mayakovski, los poetas rusos se habían criado en el mundo de las costumbres ortodoxas, y su obra, intencionadamente o no, está impregnada *del simbolismo de la Iglesia de Oriente*. Es la tradición ortodoxa, que prohibía la escultura, no la permitía dentro de las iglesias y la consideraba un pecado pagano o diabólico (las dos nociones eran iguales para la Iglesia), la que sugirió a Pushkin *el estrecho vínculo que unía estatuas e idolatría, diabolismo y magia*».

A continuación, Jakobson cita a Gogol para demostrar que, «desde el punto de vista ruso, la escultura y la imagen del paganismo» son inseparables. «Nació [la escultura] al mismo tiempo que el mundo pagano finito», había escrito Gogol, «expresó [ese mundo] y murió al mismo tiempo […]. Fue, en el mismo grado que la creencia pagana, separada del cristianismo por una frontera». El artículo de Jakobson, publicado originalmente en checo, se cita aquí a partir de la traducción francesa de su crítica seleccionada. Roman Jakobson, "La statue dans la symbolique de Pouchkine", en *Questions de poétique*, ed. Tzvetan Todorov, París, 1973, pp.186-187.

[10] Dostoievski parafrasea aquí un famoso poema de Pushkin, "El poeta y la muchedumbre", en el que el poeta le dice con desprecio a la muchedumbre ignorante: «El *Apolo de Belvedere* es para vosotros un ídolo. | No discernís en él ninguna utilidad». *PSS*, 18, p. 289.

[11] *Pis'ma*, 1, p.142; 20 de febrero de 1854.

[12] Para más información sobre estos asuntos, véase V. S. Nechaeva, *Zhurnal M. M. i F. M. Dostoievskikh, Vremya, 1861-1863*, Moscú, 1973, pp. 155-210, especialmente pp. 183, p. 188.

[13] Matthew Arnold, *Poems*, Londres, 1888, p. 214.

[14] En su prefacio a una edición de *Humillados y ofendidos*, L. M. Rosenblyum señala: «Aunque en el descubrimiento de los puntos de vista de Valkovski no se aprecia ninguna asociación directa con el materialismo de [la generación de] la década de 1860, se puede no obstante suponer que por supuesto suponen, en forma coercitiva, una arremetida contra *El principio antropológico en la filosofía de* Chernyshevski, obra en la que se exponen los principios éticos de los demócratas radicales. *El principio antropológico* se publicó un año antes de *Humillados y ofendidos*». Véase F. M. Dostoievski, *Unizhennye i oskorblennye*, ed. L. M. Rosenblyum, Moscú, 1955, 25; *PSS*, 3, pp. 527-528.

[15] Nikolái Strájov, *Iz istorii literaturnago nigilizma*, San Petersburgo, 1890; reimp. La Haya, 1967, p. 34.

23.
HUMILLADOS Y OFENDIDOS

La novela de Dostoievski *Humillados y ofendidos* (*Unizhennye i oskorblennye*), comenzó a aparecer como un serial en el primer número de *Tiempo* y se prolongó durante siete números de la revista. La obra tuvo una acogida desigual por parte de la crítica, pero fue leída con avidez y logró su propósito de impacientar a los lectores por la siguiente entrega. Dobroliúbov dedicó su último ensayo, "Gente oprimida" (*Zabitye lyudi*), un clásico de la crítica rusa, a un penetrante estudio de todo el corpus de los escritos de Dostoievski hasta este último producto de su pluma. En una respuesta obvia al ataque de Dostoievski unos meses antes, volvió a señalar que el libro estaba «por debajo de la crítica estética», pero reconoció que todo el mundo había estado leyendo la que se destacaba como la novela rusa más interesante publicada en 1861[1].

Nuestra visión contemporánea de Dostoievski difícilmente puede ser la de Dobroliúbov, pero no hay razón para estar en desacuerdo con su veredicto: *Humillados y ofendidos* es, con mucho, la más débil de las seis principales novelas postsiberianas de Dostoievski. Tampoco el propio Dostoievski se hacía ilusiones sobre la calidad de su propia creación. «Reconozco plenamente», admitió públicamente varios años después, «que en mi novela hay muchos personajes que son marionetas y no seres humanos, libros con piernas y no personajes que han tomado forma artística (esto realmente requiere tiempo y una gestación de ideas en la mente y el alma)». Con todo, a pesar de sus defectos manifiestos, *Humillados y ofendidos* nos permite captar al autor en una etapa de transición, probando por primera vez el dominio de la técnica del folletín y también dando su expresión inicial e incipiente a nuevos tipos de personajes, temas y motivos.

Humillados y ofendidos se compone de dos líneas argumentales que se entrecruzan, que al principio parecen tener poca relación entre sí, pero que luego se van uniendo a medida que se desarrolla la historia. La primera, típica de la novela romántica sentimental, se centra en una familia acomodada, los Ikméniev. Su hija, Natasha, se enamora de Aliosha, el hijo de un vecino rico, el príncipe Valkovski; y cuando el príncipe desaprueba su romance porque ha destinado a Aliosha a una rica heredera, los dos jóvenes se escapan y viven juntos fuera del matrimonio. Como resultado de ello, Natasha es repudiada por su indignado padre, Nikolái

Sergeevich Ikméniev, no solo por haber deshonrado el blasón familiar, sino también porque el príncipe Valkovski, antes amigo y supuesto benefactor, se ha convertido en su enemigo mortal. El quid de esta línea argumental es la infelicidad mutua de Natasha y su padre, que se aman profundamente a pesar del golpe letal que ella ha asestado al orgullo familiar y de la furiosa condena de su padre a su escandaloso comportamiento.

La segunda línea argumental introduce el elemento gótico de la miseria, la intriga secreta y la traición venal. Se centra en la figura de la pequeña Nellie, una niña de trece años de Petersburgo, a la que el narrador, un joven novelista llamado Iván Petróvich —hijo adoptivo de los Ikméniev, y en su día comprometido con Natasha— conoce por casualidad. Intrigado por el excéntrico aspecto de un anciano en un café, el joven observador de la vida lo sigue hasta la calle y, cuando el anciano se desploma y muere en el acto, se instala en su cochambrosa habitación. El anciano era el abuelo de la pequeña Nellie, que viene a visitarlo y encuentra a Iván Petróvich ocupando sus aposentos. La pequeña Nellie es rescatada de las garras de una alcahueta por su nuevo conocido y su amigo, un ex profesor de escuela que lleva una existencia turbia en los bajos fondos de Petersburgo, pero que aún conserva algunos rastros del idealismo moral de su juventud. Iván Petróvich acoge a Nellie en su casa, se ocupa de su bienestar y poco a poco va descifrando la patética historia de su espantosa existencia.

Por una coincidencia típica del folletín, nos enteramos al final del libro que es la hija abandonada del príncipe. Valkovski había seducido a su madre, persuadido a su joven esposa encaprichada para que robara a su rico padre, Jeremy Smith, y tras hacerse con el dinero las había abandonado a ella y a su hija. Las dos tramas se unen finalmente cuando, para reconciliar a Natasha con su padre, y a instancias de Iván Petróvich, Nellie cuenta la desgarradora historia de su vida. Pintando con colores lúgubres la negativa de su abuelo a perdonar a su madre, incluso cuando esta yacía indigente y moribunda en el suelo de un húmedo tugurio de Petersburgo, la lastimosa historia de Nellie consigue el perdón de Natasha y derrota el plan del villano Valkovski de arrojar a la desprotegida muchacha a los brazos del viejo y lascivo Conde Nainski.

Todos los acontecimientos son vistos a través de los ojos de Iván Petróvich, que es un vínculo físico evidente entre las dos tramas, al igual que Valkovski es uno más encubierto. Iván Petróvich escribe aproximadamente un año después de los hechos, y la situación en la que se encuentra cuando toma la pluma para contar su historia le aporta un elemento adicional de patetismo. «Todo ha acabado con mi presencia en el hospital», explica, «y creo que moriré pronto […]. Quiero escribirlo todo, y si no hubiera encontrado esta ocupación creo que habría muerto de la miseria». El relato narra el naufragio de su propia vida, y está a punto de perecer con una sensación de desperdicio y desesperación. Sin embargo, ha logrado rescatar a otros (los Ikméniev), llenar los últimos días de Nellie de ternura amorosa y mantenerse fiel a sí mismo y a los valores de bondad y compasión en los que cree.

Este breve esbozo de la intriga muestra a Dostoievski haciendo uso del material más trillado: la ira de un padre cariñoso, pero enfadado y con el corazón roto, contra una hija descarriada; un aristócrata rico y poderoso, cínico y corrupto hasta la médula, que hace de su capa un sayo con los inocentes y los puros de corazón; un joven virtuoso (el narrador) enamorado de la heroína y dispuesto a sacrificarse sin reparo por ella; y una pobre niña expuesta a los males indecibles del submundo petersburgués, rescatada de la perdición por un generoso salvador, y que lleva el secreto del escandaloso pasado de Valkovski. Todos estos motivos son los ingredientes más habituales del folletín, y Dostoievski los explota sin pudor por su máxima capacidad para tocar la fibra sensible.

He aquí, por ejemplo, parte de un pasaje sobre la madre de Nellie, insertado al final de la

segunda parte para abrir el apetito de lo que viene a continuación: «Es la historia de una mujer desesperada, que deambula por las frías y mugrientas calles de San Petersburgo, pidiendo limosna con la niña a la que trataba como si fuese un bebé […]. Era una historia sombría, uno de esos dramas lúgubres y angustiosos que tan a menudo se representan sin ser vistos, casi misteriosamente, bajo el cielo descendente de Petersburgo, en los rincones oscuros de la vasta ciudad, en medio del vertiginoso fermento de la vida, del egoísmo aburrido, de los intereses que chocan, del vicio sombrío y de los crímenes secretos, en el infierno más bajo de la vida anormal y sin sentido…». Dostoievski espesa la atmósfera con una mano tan pesada y una paleta tan turbia como Eugène Sue o Frédéric Soulié, y su sentimentalismo subido de tono transmite mucho de lo que provocó las referencias despectivas de sus primeros críticos a la falta de calidad artística del libro.

Aunque Dostoievski nunca había utilizado los ingredientes y la técnica del folletín, este tipo de novela se había identificado durante mucho tiempo con la propagación de ideas «progresistas» y socialistas (la obra *Los misterios de París* había dramatizado una serie de nociones fourieristas). Los críticos consideraron la utilización de esta forma por parte de Dostoievski como perfectamente congruente con su pasado subversivo y, aún más, como un refuerzo de los principios sociales humanitarios por los que había sufrido trabajos forzados y exilio. Esta era la opinión de Dobroliúbov, que no veía ninguna diferencia marcada entre el Dostoievski del pasado y el del presente; incluso atacaba al novelista precisamente por esta razón. Dostoievski, señalaba el crítico, seguía representando a personajes «débiles» e incapaces de imponerse, y aunque estos no son hombres superfluos, Dobroliúbov le reprende, como habían hecho tanto él como Chernyshevski en el caso de Turguénev, por no haberse dado cuenta de que la vida rusa ha entrado en una nueva fase en la que la literatura está llamada a representar a protagonistas con más fuerza de voluntad[2].

Esta impresión de continuidad con los primeros trabajos de Dostoievski se vio aumentada por las repetidas referencias a *Pobres gentes* en el nuevo texto. En una escena, Dostoievski describe al joven y orgulloso autor Iván Petróvich, con su primera novela recién salida de la imprenta, leyéndola en voz alta a su admirada familia de acogida, los Ikméniev. Natasha se emociona hasta las lágrimas: «De repente me cogió la mano, la besó y salió corriendo de la habitación». Se alude a *Pobres gentes* en todo momento como piedra de toque de la sensibilidad moral; todos los personajes «buenos» responden a ella de una manera apropiadamente compasiva, e incluso el desprestigiado y bebedor Maslobóiev confiesa que «cuando lo leí, casi volví a ser un hombre respetable». El canalla del príncipe Valkovski reacciona con un arrebato de desprecio hacia el modo literario del que era producto y cuya inspiración se había reavivado e intensificado en la literatura «acusadora» más reciente. «La pobreza es lo que está de moda ahora», dice despectivamente a Iván Petróvich, y amonesta al joven escritor diciéndole que, por el bien de su carrera, mejor haría moviéndose en círculos «más elevados».

El príncipe Valkovski es un villano aristocrático tan sobreactuado y melodramático que ahora nos resulta difícil tomarlo en serio, pero nuestra reacción no es la de los primeros lectores de Dostoievski, que consideraban al príncipe un tipo social plausible y familiar. Incluso una jueza tan severa como la novelista Eugenia Tur, que declaró sin rodeos que *Humillados y ofendidos* «no podía soportar la más mínima crítica como arte»[3], escribió, sin pestañear, que «todos los que tienen alguna relación con el mundo han conocido a muchas personas así, pero afortunadamente, es decir, afortunadamente para nuestra sociedad, las personas como el príncipe Iván [Valkovski] se van muriendo año tras año y ya no nacen»[4]. El retrato que Dostoievski hizo del príncipe fue aceptado como una exposición mordaz de la

depravación de toda una clase social. Además, la «simpatía por los débiles y los oprimidos» del autor quedó claramente expuesta —al igual que en la década de 1840— al presentar a su humilde pueblo como infinitamente superior al príncipe desde el punto de vista moral y, de hecho, como la refutación palpable de su visión ardientemente despectiva de sus congéneres.

Para un lector ruso de la época, acostumbrado a considerar a los personajes «débiles» como condenados a una derrota inevitable por el exceso de sus méritos morales, el príncipe era un canalla sin paliativos, mientras que los maltrechos pero inmaculados Ikméniev —por no hablar del sufrido Iván Petróvich— eran ejemplos de valor e integridad. Ningún poder al mando del príncipe podía romper los indestructibles lazos de su amor y devoción mutua, como queda claro en la declaración de Ikméniev, exaltada pero muy exagerada, que pone fin a la escena culminante de la reconciliación:

> Oh, Señor, te doy gracias por todo, por todo, por tu ira y por tu misericordia [...]. ¡Y por Tu sol que vuelve a brillar sobre nosotros después de la tormenta! […] ¡Oh, podemos ser insultados y heridos, pero estamos juntos de nuevo, y ahora los orgullosos y altivos que nos han insultado y herido pueden triunfar! ¡Que nos tiren piedras! No temas, Natasha. Iremos de la mano y les diré: "Esta es mi querida, esta es mi hija amada, mi hija inocente a la que habéis insultado y herido, pero a la que amo y bendigo por los siglos de los siglos"».

Los lectores de Dostoievski hubieran necesitado una bola de cristal para vislumbrar el germen del futuro gran novelista entre los tópicos de *Humillados y ofendidos*. Uno o dos críticos sí se dieron cuenta de que había algo «nuevo» en el libro; pero esta conciencia se tradujo un disgusto y tomó la forma de una crítica negativa. Un crítico puso reparos al título porque le había hecho esperar una auténtica novela social. En realidad, como señala con razón, los personajes se comportan de forma tan extraña que la mayoría de sus dificultades se deben a su propia locura. Las intrigas del príncipe Valkovski solo juegan un papel accesorio en sus dilemas, y Dostoievski maneja a sus personajes de manera que *socava* continuamente el supuesto significado social humanitario del libro. Lo que determina su destino son los rasgos de sus propias personalidades, no el mecanismo externo de la trama del folletín. En el ámbito de la temática social humanitaria de su trillada trama, Dostoievski empezaba a tantear el camino hacia su posterior novela-tragedia de las ideas. Lo que podemos vislumbrar en *Humillados y ofendidos*, haciendo a un lado los tópicos, es una novela prematura sobre un joven escritor llamado Iván Petróvich (el narrador y alter ego de Dostoievski) que representa la ideología «filantrópica» de la década de 1840, y cuyo mundo y vida se hacen añicos porque sus convicciones resultan ser inadecuadas para hacer frente a las fuerzas más profundas de la pasión y el egoísmo humanos que abruman su inocencia bienintencionada y su idealismo romántico.

Este tema de la inocencia y de sus autoengaños se ve reflejado desde el principio en algunos comentarios medio irónicos sobre Ikméniev, cuya relación con Valkovski deriva de un cálido autoengaño análogo al del desinteresado coronel Rostanev hacia el malévolo Foma Fomich en *Stepanchikovo y sus habitantes*. Ikméniev se niega a creer en los rumores que circulan sobre el príncipe (desacreditándolo) y declara que «era incapaz de una acción mezquina». Ikméniev pretende vivir en un mundo en el que la imperfección moral no existe, y adopta una actitud muy parecida hacia su hija Natasha, a la que sigue considerando una niña angelical a pesar de que ha alcanzado la edad de casarse. Otro ejemplo de ese «romanticismo ingenuo», menos instintivo y de carácter más literario, lo encontramos en la madre de Nellie, que se fugó con Valkovski porque «desde el principio soñaba con algo parecido a un cielo en la tierra, con ángeles; su amor era ilimitado, su fe ilimitada, y, estoy

convencido, se volvió loca no porque él dejase de amarla y la hundiese, sino porque había sido engañada por él, *él era capaz de engañar* y por lo tanto la había hundido, porque su ángel se había convertido en barro, la había escupido y humillado».

Cuando, como ocurre invariablemente, los románticos de este tipo son traicionados por la vida, su respuesta es recurrir al orgullo indignado, sin importar el sufrimiento que esto pueda causar a los que presumiblemente más aman. Al igual que Ikméniev maldice a su amada hija cuando esta deshonra públicamente su nombre al convertirse en la amante del hijo de Valkovski, la madre de Nellie condena a su hija a una vida de terrible miseria y tormento porque «en su horror y, sobre todo, en su orgullo, se alejó de él [Valkovski] con infinito desprecio» y se negó a utilizar los documentos que tenía en su poder, que probaban su matrimonio. La reacción orgullosa y, por tanto, egoísta de estos románticos frustrados conduce a una intensificación masoquista de su propia miseria y a un cierto sadismo con respecto a los demás (Natasha, Nellie). En el caso de Ikméniev, este conflicto interior es finalmente superado por un movimiento de amor que vence el orgullo y conquista el rencor que crea la traición. También implica la aceptación de un mundo en el que el bien y el mal se entremezclan inextricablemente, y en el que «la ruptura del idealismo» (por utilizar la acertada frase de K. Mochulski)[5] es una condición previa inevitable e incluso saludable para el perdón y la reconciliación.

El mismo conflicto se produce en la relación entre Natasha y Aliosha, aunque Natasha no sea específicamente una romántica. Se la describe como una persona que tiene «ese rasgo de las personas bondadosas, tal vez heredado de su padre: el hábito de tener un buen concepto de la gente, de pensar persistentemente que son mejores de lo que realmente son, de exagerar calurosamente todo lo bueno que tienen». Sin embargo, lo que siente por Aliosha destruye su «inocencia» y revela aspectos de su carácter que la desconciertan y asustan por su inesperada complejidad.

Natasha está muy lejos de ser la víctima inocente de un típico seductor aristocrático; por el contrario, es ella quien fuerza la situación y decide vivir abiertamente con su amante. En efecto, su pasión por el débil, frívolo e inconstante Aliosha ha llegado a tal punto que está dispuesta a someterse a cualquier degradación con tal de aferrarse a él y «ser su esclava, su esclava voluntaria». Pero ella es plenamente consciente de que su enamoramiento es «abyecto» y anormal, que surge más de un deseo de dominación que de un auténtico amor entre iguales. Es su orgullo el que ha sido herido por las aventuras amorosas de Aliosha, y su orgullo la impulsa a ello no solo para humillar a su padre, sino también para sumergirse en un abismo de degradación masoquista y autoflagelo. Una vez más, su conflicto se resuelve como resultado de una exitosa lucha interior: Natasha conquista su egoísmo y recupera su autoestima al entregar voluntariamente a Aliosha a su rival mucho más adecuada, la joven heredera Katia.

En el caso de la pequeña Nellie, Dostoievski pone de manifiesto este tipo de conflicto moral-psicológico, con su característico giro desde la sensibilidad herida hasta la autolaceración masoquista y el sadismo. Entre todos los «humillados y ofendidos», Nellie es quien tiene más derecho a reclamar esa denominación, y ha adquirido un orgullo salvaje y una desconfianza en la humanidad alentados inicialmente por la feroz intransigencia de su madre. La personalidad de Nellie combina la necesidad juvenil de afecto y amor con la sospecha y el odio, y al principio se niega a responder incluso a la generosidad o la amabilidad. La descripción que hace Dostoievski de sus estados de ánimo cambiantes, y del gradual ablandamiento y doma de su espíritu, es una de las mejores secciones del libro. Las profundidades de la psicología de Nellie, que se atormenta a sí misma, salen a la luz en una

escena crucial, cuando todos los recuerdos amargados de su pasado vuelven a surgir como un torrente y se precipita fuera de la habitación de Iván Petróvich para mendigar en las calles como gesto de desafío. A Iván Petróvich se le llenan los ojos de lágrimas cuando se encuentra con ella:

> Sí, lágrimas por la pobre Nellie […] no estaba mendigando por necesidad; no estaba desamparada, no había sido abandonada por alguien al capricho del destino. No escapaba de crueles opresores, sino de amigos que la amaban y la querían […] había sido maltratada; su herida no podía curarse, y parecía intentar agravarla a propósito con este comportamiento misterioso, esta desconfianza hacia todos nosotros; como si disfrutara de su propio dolor, con este *egoísmo del sufrimiento*, si se me permite la expresión. Esta agravación del sufrimiento y este regodeo en él puedo entenderlo; es el disfrute de muchos de los humillados y heridos, oprimidos por el destino y dolidos por la sensación de injusticia.

Es el propio Dostoievski quien pone en cursiva la expresión «egoísmo del sufrimiento», subrayando su importancia porque contiene el vínculo temático interno que une tres centros de acción principales: Natasha-Ikméniev, Natasha-Aliosha-Katia, Nellie-Iván Petróvich. En cada caso, uno o varios de los personajes responden así a alguna indignidad o humillación; en cada uno el conflicto se resuelve cuando, en un acto de amor extrovertido, se supera el egoísmo del sufrimiento.

Aunque Dostoievski no había abandonado todavía del todo sus antiguos ideales y valores filantrópicos en *Humillados y ofendidos*, hay indicios claros de que continuaba esa revisión de su pasado ya iniciada en "Visiones de Petersburgo". Esa revisión es el propósito explícito de la mejor escena del libro, en la que Dostoievski subraya la ineficacia de Iván Petróvich cuando es desafiado abiertamente por el traicionero príncipe Valkovski. Esta escena nos permite vislumbrar por primera vez al gran Dostoievski que vendrá. Realzando el tema del egoísmo a su plena dimensión metafísica, Dostoievski eleva aquí momentáneamente su trama de telenovela a una nueva altura de dignidad al fusionar disimuladamente el tema del egoísmo con el de la ideología radical, dando por fin con la veta que pronto le proporcionará una nueva fuente de inspiración.

La larga y presuntuosa «confesión» de Valkovski a Iván Petróvich confirma ampliamente las sugerencias anteriores de que es un libertino desvergonzado; no solo disfruta con las formas habituales de vicio, sino también y especialmente con la profanación autoconsciente de las normas morales de la sociedad. Valkovski se desenmascara por el mero placer de escandalizar a su joven e idealista interlocutor, y compara su placer al hacerlo con el de un pervertido sexual que se exhibe en público (refiriéndose sin tapujos a las *Confesiones* de Rousseau). Gran parte de esta autoexposición, por supuesto, estaba calculada para desacreditar a Valkovski a los ojos del lector, pero también funciona para revelar algunas de las profundidades «irracionales» de la personalidad igualmente exhibidas en el comportamiento de los otros personajes. Nada complace más a Valkovski, explica, que provocar deliberadamente a «un eterno Schiller», primero fingiendo que se toma en serio «todas esas vulgares e inútiles ingenuidades y tonterías idílicas», y luego «distorsionando repentinamente mi semblante extasiado en una mueca, sacándole la lengua cuando menos se espera la sorpresa».

Valkovski, como vemos, critica así a Iván Petróvich en términos muy parecidos a los que el propio autor joven utiliza para Ikméniev y la madre de Nellie. El verdadero creador de *Pobres gentes* sitúa ahora su anterior yo artístico, y los valores que inspiraron su primera obra, entre las manifestaciones de ese «romanticismo ingenuo» cuyos defectos se propone

exponer su nueva novela. Y este desenmascaramiento de Iván Petróvich se hace aún más patente cuando el príncipe Valkovski muestra su familiaridad con las ideas-sentimientos de su interlocutor. Resulta que el príncipe no es simplemente un canalla empedernido, sino que él mismo es un idealista desilusionado que «hace mucho tiempo, en los días dorados de mi juventud», como explica sardónicamente, también tuvo una vez «el deseo de ser metafísico y filántropo, y llegó casi a la misma idea que usted». También él había «querido ser un benefactor de la humanidad, fundar una sociedad filantrópica», e incluso había construido un hospital modelo en su finca. Pero el aburrimiento acabó por vencerle, el aburrimiento y la sensación de inutilidad final de la existencia. «¡Moriremos, y qué viene entonces!», exclama; y «bueno, así que me puse a perseguir a las chicas». Por desgracia, el protestante marido de «una pastorcita» fue azotado de tal manera que murió en el hospital.

Frente al hastío metafísico y la ineluctabilidad de la extinción, el príncipe Valkovski descubre que los «placeres» de la filantropía no son lo suficientemente poderosos como para compensar la vacuidad de la existencia y, como Cleopatra, comienza a buscar estimulantes más fuertes. Por otra parte, la ideología del humanismo social estaba ya terriblemente desfasada, y lo que la había sustituido, según informa Valkovski a Iván Petróvich, se ajustaba muy bien a los propósitos del príncipe. Al ser recriminado por su «bestialidad» por el indignado narrador, el príncipe replica que todas esas estimables reconvenciones son «tonterías». Las obligaciones morales son una farsa porque «lo que no es una tontería es el individuo; yo». Por su parte, proclama: «Hace tiempo que me he liberado de todos los grilletes, e incluso de las obligaciones morales. Solo reconozco las obligaciones cuando veo que tengo algo que ganar con ellas […]. Usted anhela el ideal, la virtud. Pues bien, mi querido amigo, yo estoy dispuesto a admitir cualquier cosa que me digan, pero qué puedo hacer si sé con certeza que en la raíz de toda virtud humana se encuentra el más completo egoísmo. Y cuanto más virtuosa es una cosa, más egoísmo hay en ella. Ámate a ti mismo, esa es la única regla que reconozco».

Al afirmar una doctrina de egoísmo absoluto frente a la abnegación «filantrópica» de Iván Petróvich, Valkovski materializa y justifica, como una siniestra filosofía del mal, los mismos impulsos y pulsiones contra los que los personajes «buenos» han llevado a cabo una lucha moral. Dostoievski parodia el «egoísmo racional» de Chernyshevski, y Valkovski es la primera reacción artística de Dostoievski a las doctrinas radicales de la década de 1860. Dostoievski utiliza a Valkovski para seguir la lógica de la posición de Chernyshevski hasta el final, sin aceptar la condición de que la razón y el interés propio coincidan en última instancia, y que el egoísmo se convierta milagrosamente en benevolencia a través del cálculo racional. Dostoievski recordaba los frenesíes irracionales del egoísmo frustrado que había presenciado en el campo de prisioneros, y había leído a Choderlos de Laclos y al Marqués de Sade. Al igual que ellos, estaba convencido de que basar la moral en el egoísmo era arriesgarse a desencadenar fuerzas en la personalidad humana sobre las que la razón utilitarista tenía poco control. De hecho, las alusiones de Dostoievski a estos dos escritores indican que es consciente de su deuda con la tradición libertina de la novela francesa del siglo XVIII, en la que personajes similares al príncipe Valkovski también escenifican, ya sea con aprobación o con consternación, las posibles consecuencias de poner en práctica la lógica de un egoísmo sin restricciones morales.

Al igual que sus prototipos del siglo XVIII, cuando el príncipe Valkovski cede a las tentaciones de la sensualidad y a los placeres sádicos de la profanación y la dominación, le resulta conveniente tener a mano una doctrina de interés egoísta que le proporcione una justificación filosófica para sus peores instintos. Dado que todo el mundo posee tales

instintos, incluso los personajes «buenos», que creen en una moral de amor y abnegación, pueden ser fácilmente presa de las pasiones del «egoísmo», y Valkovski ilustra lo que podría ocurrir si el «egoísmo» se tomara en serio como norma de comportamiento imperante. Hace un tiempo que se considera a Valkovski una prefiguración de personajes posteriores como Svidrigáilov y Stavrogin; es también el primer intento de Dostoievski, inspirado en la ideología radical de la década de 1860, de retratar la inutilidad de la «razón» para controlar toda la gama de posibilidades que contiene la psique humana.

Otros aspectos de la novela también sugieren que Dostoievski ha llegado a considerar sus actitudes morales y políticas del pasado como lamentable e imperdonablemente ingenuas. Se habla de un «círculo», de nuevo vinculado al mundo de *Pobres gentes*, que se reúne una vez a la semana y al que se ha visto atraído el descerebrado Aliosha. «Todos te conocen, Iván Petróvich», dice. «Es decir, han leído tus obras y esperan grandes cosas de ti en el futuro». Lo que cuenta Aliosha de sus conversaciones sitúa al grupo en la órbita de las ideas «progresistas» de la década de 1840 (con una pequeña actualización). Conversan, confiesa, «de todo lo que en general conduce al progreso, a la humanidad, al amor, todo está en relación con las cuestiones contemporáneas. Hablamos de la necesidad de una prensa libre, de las reformas que se están llevando a cabo, del amor a la humanidad, de los líderes de hoy, los leemos y debatimos sobre sus obras». Se acepta generalmente que Dostoievski se basa aquí, de forma más o menos amistosa, en sus propias experiencias en el Círculo Petrashevski, tratando el conjunto como parte del mismo universo de inocencia ilusoria que representan Iván Petróvich y, de modo más extremo, Aliosha.

Dado que el informe del círculo lo transmite el vertiginoso y huidizo Aliosha, sus palabras lo caracterizan inmediatamente como uno más de sus evanescentes entusiasmos, atractivamente juvenil y refrescante, lleno de la exuberancia de la inexperiencia adolescente. «Todos hablamos de nuestro presente», dice, «de nuestro futuro, de la ciencia y la literatura, y hablamos también, tan franca y sencillamente [...]. Hay un chico de instituto que también viene». Las implicaciones de esta última información no pasan desapercibidas para el príncipe Valkovski, que escucha a su hijo «con una mueca maligna; había malicia en su rostro», y el príncipe rompe a reírse convulsivamente «simplemente para herir y humillar a su hijo lo más profundamente posible». Pero Aliosha, por única vez en el libro, consigue enfrentarse a su padre y responderle «con extrema sinceridad y una especie de dignidad severa». «Sí», responde, «me entusiasman las ideas elevadas. Pueden ser erróneas, pero aquello en lo que se basan es sagrado».

Estas palabras, podemos suponer, indican la compleja ambigüedad que el propio Dostoievski sentía respecto a los ideales de su pasado radical, los ideales que acababa de revivir en las páginas de *Humillados y ofendidos*. No cabe duda de que se habían «equivocado», o al menos habían sido lamentablemente miopes en su visión de la condición humana; pero seguía creyendo que aquello en lo que se habían basado —los valores de la compasión y el amor— era sagrado. Sin embargo, lo que ahora impedía la realización de esos valores ya no eran principalmente las deformaciones del carácter causadas por un sistema social opresivo e injusto de la guerra y una tiranía política aplastante. Se trata más bien de las fuerzas ocultas del egoísmo y del orgullo que dormitan en todo pecho humano[6].

Así pues, a lo largo de *Humillados y ofendidos* podemos ver a Dostoievski a las puertas de una nueva fase de su proceso creativo. Una y otra vez en esta novela podemos captar sugerencias de tipos de personajes y motivos que sirven como inequívocos presagios de las obras maestras que vendrán. Los personajes de Dostoievski tienen a menudo un parecido familiar en su psicología, y no es demasiado exagerado señalar una conexión entre la

desgarrada niña Nellie de *Humillados y ofendidos* y la hermosa Nastasia Filipovna de *El idiota*. Ambas están consumidas por el «egoísmo del sufrimiento». Ambas muestran un orgullo feroz, un impulso hacia la autodestrucción masoquista y un odio eterno hacia sus perseguidores y opresores. Nellie finalmente supera su egoísmo a costa de su vida; lo mismo hace Nastasia al ofrecerse como víctima al cuchillo de Rogozhin. Lo que no es más que lacrimógeno en la primera novela se convierte en trágico en la última.

La misma diferencia de nivel puede observarse en el caso de Aliosha Valkovski, que resulta ser un primer borrador del esfuerzo más conmovedor de Dostoievski por retratar su ideal moral en la figura del príncipe Mishkin. La enorme diferencia entre las impresiones producidas por los dos personajes ilustra cómo Dostoievski puede emplear rasgos casi idénticos para obtener tipos de muy diferente relevancia, ya que mientras los rasgos de Mishkin se perfilan débilmente en Aliosha, no hay en este todavía ni rastro de la santidad suprema de Mishkin. El atributo más llamativo de Aliosha, y el que más claramente lo identifica como predecesor de Mishkin, es su capacidad de vivir tan totalmente en cada momento del tiempo, o en cada experiencia y encuentro, que carece de cualquier sentido de continuidad o consecuencia. Así, es imposible responsabilizarle de nada, ni siquiera ofenderse por el caos que crea involuntariamente en la vida de los demás; se comporta completamente como un niño y su principal rasgo es serlo: «Era demasiado simple para su edad y no tenía ninguna noción de la vida real».

Aliosha es un ingenuo puro; existe fuera de las categorías del bien y del mal y de la responsabilidad social. Es realmente incapaz de elegir entre Natasha y Katia, al igual que Mishkin será incapaz de decidir entre Nastasia Filipovna y Aglaya Epanchin; ambas mujeres también aparecen aquí para decidir el futuro del indeciso objeto de amor. Pero el conflicto entre el amor como pasión y el amor como compasión, que en su día desgarrará al príncipe Mishkin, está totalmente ausente en el caso de Aliosha, que revolotea con ligereza de chica en chica y está enamorado de todas. Aliosha es, por así decirlo, un Mishkin al que le falta aún el aura religiosa y a quien únicamente motivan los impulsos e instintos humanos ordinarios, un Mishkin cuya pureza infantil se mezcla con tanta autoindulgencia que a Dostoievski le cuesta proyectarlo tan favorablemente como requiere su papel en la trama.

Humillados y ofendidos contiene también el primer uso de un motivo temático indisolublemente relacionado con las principales novelas de Dostoievski. «Tendremos que elaborar nuestra futura felicidad mediante el sufrimiento», dice Nastasia, refiriéndose a sus relaciones con su padre, «pagarla de alguna manera con nuevas miserias. Todo se purifica con el sufrimiento». No hay nada más importante para entender correctamente a Dostoievski que la comprensión exacta de estas palabras. Nastasia responde aquí a una pregunta de Iván Petróvich: ¿Por qué no vuelve simplemente a casa de su padre y se entrega a su misericordia? Su respuesta es que él insistirá en una «expiación imposible», le exigirá que renuncie a su pasado y a su amor por Aliosha; y a esto no se plegará ella. Su padre sigue consumido por su resentimiento herido, y solo la prolongación de su infelicidad podría finalmente ablandar su corazón para concederle un auténtico perdón. Nastasia no se refiere a las dificultades materiales ni a las privaciones físicas, sino al proceso por el que las murallas del orgullo, el egoísmo y la autoestima herida son derribadas para que quede el camino expedito para el perdón y el amor. Solo en este sentido considera Dostoievski que el «sufrimiento» es un bien.

De hecho, como para evitar cualquier malentendido, deja claro que no hay nada más despreciable que mostrar insensibilidad o indiferencia ante el sufrimiento de los demás, o peor aún, imponer insensiblemente el sufrimiento en aras del beneficio propio. Para Dostoievski, el nadir de la perversidad humana es justificar un acto vil o vicioso con el

argumento de que el sufrimiento que causa es «bueno» para la víctima involuntaria. Este es justo el razonamiento que sigue el príncipe Valkovski al explicar cínicamente su comportamiento hacia la madre de Nellie: «Reflexioné que devolviéndole [su] dinero tal vez la haría infeliz. La habría privado del placer de ser miserable *del que yo era por completo la causa*, y de maldecirme por ello toda su vida [...]. Por supuesto, este éxtasis de sufrimiento puede encontrarse en las naturalezas schillerianas; tal vez no tuviese nada que comer, pero estoy convencido de que era feliz. No quise privarla de esa felicidad y no le devolví su dinero». El hombre del subsuelo, con algo menos de convicción, utilizará exactamente el mismo razonamiento para justificar su odiosa humillación de la prostituta arrepentida Liza en la escena final de *Apuntes del subsuelo*.

Estas breves consideraciones deberían ilustrar el interés anticipatorio de la primera gran novela postsiberiana de Dostoievski. Sus deficiencias solo serán superadas cuando, unos años más tarde, sitúe el tema del egoísmo en el centro de su acción y retrate las ideologías radicales —tanto de la década de 1860 como de la de 1840— que han fomentado el crecimiento y la propagación en Rusia de esta nociva plaga moral. Dostoievski seguirá empleando la trama del folletín, la técnica de este tipo de *thriller* melodramático derivada de la novela gótica a través de Scott, Dickens y Balzac (el «gótico urbano», como lo ha llamado George Steiner[7]), y confiará en sus efectos de suspense y sorpresa dramática para atrapar la atención de su lector. Pero lo refundirá por completo para eliminar su motivación habitual, o mejor, para subordinar firmemente dicha motivación a sus propias exploraciones creativas acerca de las últimas consecuencias morales de las creencias radicales.

[1] A. A. Belkin, ed., F. *M. Dostoievski v Russkoi kritike*, Moscú, 1956, p. 42.

[2] I. I. Zamotin, *Dostoievski v Rus koi kritike, 1848-1881*, Varsovia, 1913, pp. 36-37.

[3] Citado en *PSS*, 3, p. 529.

[4] Belkin, *Dostoievski v Russkoi kritike*, pp. 94-95.

[5] K. Mochulski, *Dostoievski: His Life and Work*, trad. Michael A. Minihan, Princeton, NJ, 1967, p. 210.

[6] Nietzsche leyó *Humillados y ofendidos* con gran interés. De hecho, según el relato de una amiga, le dijo que lo había leído con «los ojos desbordados» por las lágrimas. El formidable Nietzsche se rindió por completo a los esfuerzos de Dostoievski por tocar la fibra sensible de sus lectores. Como ha sugerido Wolfgang Gesemann, también es posible que el filósofo alemán se sintiese intrigado por el ataque de Dostoievski contra el idealismo sentimental de la *schöne Seele*, así como por «la emoción del encuentro con el refinamiento creativamente genial del stirnerismo» en el príncipe Valkovski. Véase Gesemann, "Nietzsche's Verhältnnis zu Dostoievski auf dem europäischen Hinter- grund der 80er Jahre", *Die Welt der Slaven* 2 (julio de 1961), 135, pp. 147-150.

[7] George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky*, Nueva York, 1961, p. 197.

24.
LA ERA DE LAS PROCLAMAS

Los historiadores rusos conocen los uno o dos años que siguieron a la liberación de los siervos el 16 de febrero de 1861 como «la era de las proclamas». Por primera vez desde el levantamiento decembrista de 1825, se llevó a cabo una agitación abierta contra el régimen en las calles de Petersburgo y Moscú. Aparecieron folletos incendiarios por todas partes, no solo en los tiradores de las puertas y en los buzones, sino también esparcidos por las calles principales, como la Avenida Nevski. El mero hecho de su aparición fue un acontecimiento muy significativo y sin precedentes, por no hablar de la audacia de quienes los escribieron y distribuyeron. La súbita explosión de esta campaña de propaganda reveló el rencoroso descontento de la intelectualidad radical con el zar, al que pocos años antes habían aclamado en términos adulatorios por su intención de acabar con la servidumbre.

Incluso antes de que se publicase el decreto de liberación, los progresistas radicales estaban convencidos de que las condiciones económicas propuestas conducirían, a largo plazo, al empobrecimiento del campesinado. Los propios campesinos estaban simplemente desconcertados por los complicados términos del manifiesto, que, por supuesto, la mayoría de ellos no sabían leer, y en el vasto campo corrió el rumor de que la «verdadera liberación» supuestamente proclamada por el zar estaba siendo ocultada por la rapaz nobleza terrateniente. Los campesinos alfabetizados, que se erigieron en «intérpretes» (en el sentido deseado por el pueblo) del florido y ambiguo decreto de liberación, ganaron muchos adeptos entre los crédulos oyentes, demasiado dispuestos a creer en la traición y mendacidad de sus señores. Tal «verdadera liberación» había sido acariciada durante mucho tiempo en la imaginación apocalíptica de los campesinos rusos, que soñaban con que se les concedería, sin reembolso, *toda* la tierra que consideraban suya: «Principalmente», escribe Franco Venturi, «la completa separación de su comunidad del terrateniente, la ruptura de todos los lazos entre ellos y, por tanto, el cierre de la *obshchina* sobre sí misma»[1].

La negativa a obedecer a las autoridades locales se produjo en varios distritos, y el desorden más generalizado tuvo lugar en el pequeño pueblo de Bezdna, en la provincia de Kazán. Aquí, un *raskolnik* llamado Anton Petrov adquirió una inmensa autoridad sobre el campesinado de la región cuando, basándose en una aberrante lectura del manifiesto

supuestamente inspirado por la iluminación divina, proclamó la «verdadera liberación», que pretendía revelar las auténticas intenciones del santo zar. Finalmente, en abril de 1861 se enviaron tropas para detener al agitador, que decía a los campesinos que no cumplieran ninguna de sus obligaciones con los propietarios de las tierras, y cuando sus seguidores se negaron a entregarlo, hubo disparos contra la masa desarmada y pacífica. La cifra oficial de víctimas fue de cincuenta y un muertos y setenta y siete heridos, pero los informes orales de los presentes hablaban de varios cientos de muertos. Los estudiantes de la universidad y de la Academia Eclesiástica organizaron en la cercana Kazán una misa de réquiem por los campesinos muertos en Bezdna, y un joven y popular clérigo que enseñaba historia en la Academia pronunció un discurso en el que declaró que Antón Petrov había sido «un nuevo profeta […] y también ha proclamado la libertad en nombre de Dios»[2].

Este clérigo, de nombre Afanasy Prokofievich Shchapov, ya había alcanzado cierta notoriedad por una interpretación eslavófila del cisma religioso en la Iglesia rusa. Describió a los cismáticos como una forma autóctona de rebeldía contra la imposición de costumbres e ideas extranjeras; y cuando los *raskolniki* se opusieron a las reformas estatales ajenas impuestas por Pedro el Grande, llegando a declarar que el propio zar era nada menos que el temido Anticristo, Shchapov consideró tal reacción como una lucha por la independencia cultural. Juzgado por su discurso subversivo en el servicio de Kazán, fue condenado a confinamiento en un monasterio, pero Alejandro II intervino y ordenó que se otorgase a Shchapov un puesto en la rama del Ministerio del Interior que se ocupaba de las relaciones con los Viejos Creyentes.

Un año después publicó su obra más importante, *La tierra y el cisma*, cuya segunda parte se publicó en *Tiempo*. Gran parte de este texto estaba dedicado a la secta de los *Beguny* («caminantes» o «errantes»), cuyas creencias Shchapov interpretó como una forma de protesta social. Los *Beguny* se negaban a llevar una identificación nacional, como exigía la ley, porque creían que el mundo estaba gobernado por el Anticristo, y vagaban por la tierra rusa como caminantes, rechazando obstinadamente todas las obligaciones que les imponía el impío Estado. Las teorías de Shchapov contribuyeron, sin duda, a la valoración que el propio Dostoievski hizo de las sectas disidentes, y buscó en su teología herética una visión de la esencia autóctona atribuible al carácter popular ruso. Una factura de una librería, fechada en agosto de 1862, muestra que había encargado, entre otras muchas obras, cinco libros sobre el *Raskol*, incluido el principal estudio histórico de Shchapov[3].

Tres meses después del fusilamiento de Bezdna, el primer panfleto de lo que iba a ser una verdadera tormenta hizo su aparición en Petersburgo y luego en Moscú. Llamado *El Gran Ruso* y de tono moderado, se inspiraba en los temores que despertaron sucesos en lugares como Bezdna y otros en el campo, y se dirigía a las clases cultas. «El gobierno está llevando a Rusia a otro Levantamiento de Pugachov», declaraba el primer número[4]. El gobierno, se sugería, debía pagar las cuotas para la recuperación de las tierras asignadas a los campesinos, y al mismo tiempo liberar a las nacionalidades del Imperio ruso. También debía crearse una asamblea nacional para ayudar al zar a entrar en contacto más directo con la nación en su conjunto. Seguimos sin saber quiénes eran los autores de *El Gran Ruso*, aunque todos los sospechosos pertenecen al círculo de estudiantes y jóvenes oficiales del ejército agrupados en torno a Chernyshevski y *El Contemporáneo*. V. A. Obruchev, un exoficial que se había incorporado a la plantilla de *El Contemporáneo*, fue sorprendido distribuyendo el panfleto y fue enviado a Siberia durante varios años.

Simultáneamente a los números segundo y tercero de *El Gran Ruso*, que circularon en el otoño de 1861, apareció otra proclama, titulada *A la joven generación*. Se sabe que su autor

es N. V. Shelgunov, que también colaboraba con artículos socioeconómicos en *El Contemporáneo*. El panfleto fue redactado por M. L. Mijailov, que había ganado fama como defensor de los derechos de la mujer en las páginas de *El Contemporáneo,* y Herzen lo imprimió en Londres, con considerable reticencia y siguiendo más bien una corazonada, en su Prensa Rusa Libre. Mijailov, siempre vigilado, fue arrestado el 14 de septiembre de 1861, y su condena a Siberia durante seis años produjo una ola de indignación generalizada.

A la Joven Generación era solo uno de una serie de folletos escritos por Mijailov, Shelgunov y quizás Chernyshevski (los otros, dirigidos a campesinos y soldados, nunca se imprimieron). Adoptaba una línea mucho más dura que el moderado *El Gran Ruso*; ya no había duda de que se preveía un cambio político y de que los autores habían roto con el zarismo de una vez por todas: «No necesitamos un poder que nos oprima; no necesitamos un poder que impida el desarrollo mental, cívico y económico del país; no necesitamos un poder que enarbole la corrupción y el egoísmo como bandera». Lo que Rusia necesita es «un líder elegido que reciba un salario por sus servicios», y habría que decirle a Alejandro II que el mayor logro de su reinado —la liberación de los siervos— había creado un nuevo orden en el que él se había vuelto superfluo: «Si Alejandro no entiende esto y no desea voluntariamente dejar paso al pueblo, tanto peor para él». El descontento generalizado aún podía mantenerse dentro de los límites si el zar renunciaba al trono; pero «si para lograr nuestros fines, repartiendo la tierra entre el pueblo, tenemos que matar a cien mil de los señores, ni siquiera eso nos disuadirá»[5].

En *A la joven generación* se nota la fuerte influencia del «socialismo ruso» de Herzen, con su visión mesiánica de un futuro político-social para Rusia sin precedentes en la historia de Europa. «Creemos en las fuerzas de Rusia porque creemos que nuestro destino es aportar un nuevo principio a la historia, transmitir nuestro propio mensaje y no frecuentar los viejos jardines de Europa»[6]. Se preveía una democracia plena; toda la tierra perteneciente a la nación se dividiría en *obshchinas*; todo el mundo sería miembro de una comuna autoadministrada, y no quedaba claro si seguiría existiendo algún tipo de Estado. El folleto ataca al «constitucionalismo» y a los «economistas» que desean «convertir a Rusia en Inglaterra e impregnarnos de la madurez inglesa». «Ya hemos imitado», declara el folleto, «bastante a los franceses y a los alemanes. ¿Tenemos que imitar también a los ingleses?»[7]. Dostoievski menciona *A la Joven Generación*, cuyo contenido seguramente conocía.

Tras los sucesos de Bezdna y sus consecuencias, el gobierno endureció las restricciones en todos los ámbitos en los que se habían relajado en los últimos años. En ningún lugar se había sido más liberal que en las universidades, donde se habían suprimido las limitaciones de admisión y las clases estaban abiertas a cuantos quisieran asistir. Los estudiantes también habían adquirido el derecho de crear sus propias bibliotecas, establecer fondos de ayuda mutua, publicar periódicos y gestionar sus propios asuntos. Los nuevos reglamentos elaborados para las universidades suprimieron todas las libertades corporativas de los estudiantes y volvieron a imponer las tasas que se habían eliminado para los más pobres pocos años antes. Estas normas se implantaron al comienzo del curso de otoño; pero los estudiantes se negaron a aceptarlas y, para alegría no fingida de una gran multitud de espectadores, organizaron una marcha de protesta por las calles a pesar de la presencia de la policía y las tropas del ejército. Muchos fueron arrestados esa misma noche, otras detenciones siguieron más tarde y, al continuar la agitación, las universidades fueron cerradas durante todo un año. Algunos de los estudiantes que participaron en estos actos se hicieron posteriormente un nombre en las filas del movimiento revolucionario ruso.

Las simpatías de la mayoría de los intelectuales, incluidos Fiódor y Mijaíl Dostoievski,

estaban del lado de los estudiantes. Cuando los arrestados fueron encarcelados en la Fortaleza de Pedro y Pablo, Dostoievski seguramente recordó sus propios largos meses de confinamiento solitario en la misma prisión prohibida. Pero los estudiantes no eran sospechosos de ninguna conspiración política criminal, los visitantes podían entrar y salir, y los regalos de los simpatizantes les hacían la vida más cómoda. En el apartamento de Mijaíl Dostoievski se asó un gran trozo de carne de vacuno y se envió, junto con botellas de coñac y vino tinto, en nombre de «la redacción de *Tiempo»,* haciendo así una declaración pública del liberalismo de la revista[8].

En el otoño de 1861, Dostoievski ya había publicado varias entregas de *Memorias de la casa muerta,* y estos esbozos proporcionaron al público ruso su primera imagen aterradora de lo que les esperaba a los condenados por un delito político. «En aquella época conocíamos Siberia a través de *Memorias de la casa muerta*», escribió Shelgunov años más tarde, «y esto, por supuesto, fue suficiente para hacernos temer por la suerte de Mijailov»[9]. Ningún escritor era ahora más célebre que Dostoievski, cuyo nombre estaba rodeado de la aureola de su antiguo sufrimiento y cuyos esbozos solo servían para aumentar su prestigio como precursor en el camino del martirio político que tantos miembros de la generación más joven podrían verse obligados a recorrer. A menudo había grupos de estudiantes que le pedían que leyese sus obras, también en beneficio de causas benéficas, y él invariablemente aceptaba tales invitaciones, porque creía que era de primera importancia mantenerse en contacto con sus potenciales lectores. A medida que aumentaba su fama, también esperaba poder ejercer cierta influencia en la opinión pública.

En los diversos actos benéficos en los que participó Dostoievski durante la primavera de 1862 no ocurrió nada inadecuado, pero las cosas cambiaron en una sensacional «velada literaria-musical» celebrada el 2 de marzo ante una excitada multitud de tres mil personas. El evento, que Dostoievski inmortalizó más tarde en la magistral escena de la fiesta de *Los demonios*, fue organizado en nombre del Fondo Literario para ayudar a los estudiantes necesitados. Sin embargo, todo el mundo sabía, como escribió Shelgunov en sus memorias, que entre los «estudiantes necesitados» para los que la flor del público culto deseaba recaudar dinero estaban Mijailov y Obruchev[10], y el carácter sociopolítico de la velada se acentuó por otros detalles.

Los literatos invitados a participar eran todos del ala progresista o radical: Dostoievski, Chernyshevski, Nekrásov, V. S. Kurochkin, editor de la revista satírica radical *La chispa* (*Iskra)*, y un profesor, Pavlov, iniciador del movimiento de la escuela dominical, cuyo lema favorito, «La revolución por la escuela», estaba siendo tomado literalmente por algunos profesores, que utilizaban el aula para adoctrinar a sus alumnos a favor del ateísmo y la subversión. Henrik Wienawski, Anton Rubinstein y la principal soprano de la ópera italiana habían acordado encargarse de los intermedios musicales, y si Rubinstein tocó su transcripción al piano de *Las ruinas de Atenas* (1811) de Beethoven fue porque esta obra, como era bien sabido, había sido compuesta en honor de la revuelta griega contra el Imperio Turco.

Dostoievski abrió el programa y leyó algunos capítulos aún inéditos de *Memorias de la casa muerta* en los que se describe la muerte de un soldado por consunción en el hospital de la prisión. El nombre de este soldado también resultó ser Mijailov, y la escena de la muerte está adornada con esos detalles dickensianos que a Dostoievski le encantaba emplear. Se detiene en el cuerpo demacrado del joven de veinticinco años y en los grilletes de hierro que el reglamento de la prisión no permite quitar. El canoso centinela llamado a sacar el cadáver está tan conmovido por el lamentable espectáculo que se quita el casco y el cinturón de la

espada y se persigna. Se puede imaginar el efecto conmovedor de este pasaje, en el que constantemente se repite el nombre, en aquellas muchas personas que conocían bien al otro Mijailov y albergaban premoniciones siniestras sobre su futuro.

Sin embargo, la respuesta del público a Dostoievski no fue nada comparada con el verdadero huracán suscitado por la intervención del profesor Pavlov, que había anunciado una conferencia titulada «Mil años de historia rusa». El milenio de Rusia se había celebrado ese mismo año con un gran despliegue de pompa oficial, y el discurso de Pavlov, debidamente sometido a la censura, había sido declarado apto para ser pronunciado. Pero el nervioso y muy volátil Pavlov, a quien el izquierdista L. F. Panteleev describe en sus memorias como «una persona no del todo normal»[11], hizo que el público se pusiera histérico con su forma de hablar. Hablando con una voz temblorosa que a veces se convertía en chillido, acentuó las palabras de su texto para convertirlas en una implacable acusación de la historia rusa bajo sus mil años de gobierno autocrático. Shelgunov informa sobre lo ocurrido de primera mano: «En la sala se oía un creciente estruendo, se oían gritos de furiosa exaltación, se agitaban los asientos, se golpeaba el suelo con los tacones. Yo estaba sentado en la plataforma con otros, entre ellos Nekrásov, que esperaba su turno. El agitado E. P. Kovalevski [el presidente del Fondo Literario] se acercó corriendo y, dirigiéndose a nosotros, dijo: "¡Detenedle! ¡Detenedle! Mañana mismo van a expulsarlo". Pero fue imposible bajar a Pavlov del estrado; cada vez más arrebatado, terminó su charla entre los gritos ensordecedores del público mientras abandonaba el estrado»[12]. El público se había entusiasmado hasta un punto indescriptible, y los aplausos no solo fueron atronadores, sino que además culminaron con el coro de *La Marsellesa*. La predicción de Kovalevski resultó ser acertada: al día siguiente Pavlov fue enviado al exilio provincial y solo se le permitió regresar a la capital varios años más tarde.

A diferencia de la escena de la fiesta de Dostoievski, que termina en un pandemónium, la audiencia en la sala acabó por calmarse, y la velada terminó con una versión estruendosa de "Kamarinskaya", la pieza de Glinka símbolo del apego al terruño y la autoafirmación del campesinado. Se solicitaron tantos bises que un educado agente de la policía secreta, en su informe, comentó indignado la «indelicadeza» de alargar la velada durante tanto tiempo, dejando a las damas siete horas clavadas en sus asientos[13].

Como protesta por el exilio de Pavlov, los estudiantes petersburgueses boicotearon entonces los cursos informales organizados por el profesorado para sustituir las clases regulares. Se pidió a los profesores que se unieran al movimiento cancelando sus clases, y los que se negaron fueron acosados sin piedad. Las propias autoridades decidieron finalmente poner fin a la universidad de facto, a la que se había dado permiso para utilizar ciertos edificios oficiales para sus cursos. «La razón de la destrucción de la universidad [libre]», escribió Strájov diecinueve años después, «fue la famosa "noche literaria-musical" […]. El ruido y el entusiasmo fueron enormes, y desde entonces siempre me ha parecido que esa velada fue el punto más alto alcanzado por el movimiento liberal de nuestra sociedad, así como el culmen de nuestra idílica revolución»[14]. Después de esta escandalosa manifestación, explica Strájov, quedó claro que «toda medida liberal suscitaba un movimiento en la sociedad que utilizaba dicha medida para sus propios fines, que no eran en absoluto liberales, sino totalmente radicales»[15]. Esta es la conclusión que también empezó a sacar Dostoievski, pero en lugar de unirse a la algarabía contra los radicales, trató de advertirles urgentemente contra las consecuencias de su propia insensatez.

Los historiadores no están de acuerdo con el juicio de Strájov de que la víspera literaria-musical fuese la cima alcanzada por la encrespada ola de desasosiego sociopolítico durante la

primavera de 1862. El verdadero punto álgido de la era de las proclamas llegó dos meses después, a mediados de mayo, cuando se difundió un folleto titulado *La joven Rusia*. Este notable documento llevó el fermento revolucionario de la época a su convulso clímax.

Las autoridades zaristas nunca descubrieron que su autor era un joven de veinte años, P. G. Zaichnevski, que ya había adquirido un considerable bagaje clandestino a pesar de su tierna edad. Al ingresar en la Universidad de Moscú en 1859, lo primero que hizo fue crear una imprenta clandestina y publicar obras de Herzen, Ogarev, Feuerbach (*La esencia del cristianismo*) y Büchner (*La fuerza y la materia*). Sin ocultar sus simpatías radicales, durante el verano de 1861 intentó organizar la resistencia de los campesinos a las condiciones de la liberación, y fue detenido tras proclamar sus ideas revolucionarias en una carta interceptada por la policía secreta. Sin embargo, Zaichnevski disfrutó en Moscú de las mismas condiciones de encarcelamiento, asombrosamente laxas, que se habían concedido a los estudiantes de Petersburgo. Los amigos podían llevarle libros, revistas y periódicos (algunos de ellos ilegales) para mantenerle en contacto con la escena política. Zaichnevski escribió la proclama en su celda con la ayuda de un pequeño grupo de amigos, todos ellos visitantes habituales, que habían participado en las manifestaciones estudiantiles de Moscú en el otoño de 1861. El manuscrito, sacado de contrabando con la ayuda de un guardia, fue impreso por los camaradas de Zaichnevski en su propia prensa, e hicieron de Petersburgo el centro de distribución para desviar la atención de la verdadera fuente.

La Joven Rusia no escatimó en palabras a la hora de declarar sus objetivos, y no mostró ninguna de las reticencias a llegar a los extremos que aún se perciben en las otras dos proclamas. Exigía «una revolución, una revolución sangrienta y despiadada, una revolución que debe cambiar todo, hasta las raíces, derribando por completo todos los fundamentos de la sociedad actual y provocando la ruina de todos los que apoyan el orden vigente»[16]. Esto significaría la transformación total de un sistema en el que «un pequeño número de personas que poseen el capital controlan el destino del resto» y en el que, en consecuencia, «todo es falso, todo es estúpido, desde la religión […] hasta la familia»[17]. En consecuencia, el folleto exigía la emancipación total de la mujer, la abolición del matrimonio (por «inmoral»), la supresión de la familia (por ser una barrera para el pleno desarrollo del individuo), la disolución de los conventos y monasterios (por ser «centros de libertinaje») y la secularización de todos los bienes de la Iglesia[18].

El objetivo final de *la Joven Rusia* era una república democrática, pero Zaichnevski estaba menos interesado en el futuro que en la tarea inmediata de preparar la revolución, que, como tantos otros, estaba convencida de que estaba a punto de estallar debido al descontento de los campesinos con las condiciones de la liberación. Así pues, el primer paso fue atacar a todos aquellos que, como Herzen y los autores de *El Gran Ruso,* defendían algún tipo de compromiso liberal, y en su análisis crítico de la política defendida por Herzen en *La Campana* Zaichnevski se une a la polémica contra los hombres superfluos de la década de 1840 iniciada por Chernyshevski y Dobroliúbov. Se rechaza toda idea de compromiso porque, declara *La Joven Rusia*, las revoluciones del pasado habían fracasado por falta de determinación, y «llegaremos más lejos, no solo que los pobres revolucionarios de 1848, sino también que los grandes terroristas de la década de 1790 [en Francia]»[19]. El objetivo ulterior, por supuesto, era dar el poder al pueblo, que acabaría gobernándose a sí mismo de forma perfectamente democrática, pero esa transferencia de soberanía solo podría producirse tras el triunfo de la revolución. Hasta entonces, sería necesario poner todo el poder en manos de una dictadura revolucionaria que «no se detendría ante nada» para establecer «nuevos fundamentos de la sociedad y la economía»[20]. El propio Zaichnevski, buen conocedor de la

historia de las revoluciones, puso la etiqueta adecuada a su propia perspectiva política, a la que llamó «jacobinismo ruso».

Sin embargo, estas generalidades palidecen al lado de la descripción de lo que podría ocurrir si la revolución victoriosa encontrase alguna resistencia. «Pronto llegará el día en que desplegaremos la gran bandera del futuro, la bandera roja. Y con un poderoso grito de "viva la República Social y Democrática de Rusia", avanzaremos hacia el Palacio de Invierno para aniquilar a todos los que allí habitan». El derramamiento de sangre se limitaría, en la medida de lo posible, al zar y a su entorno inmediato, pero si «todo el partido imperial» se levantara en defensa de la familia real, entonces «gritaremos "tomad vuestras hachas" y entonces […] los destruiremos en las plazas, si es que se atreven a ir allí esos cerdos cobardes. Los destruiremos en sus casas, en las estrechas calles de las ciudades, en las amplias avenidas de la capital y en los pueblos. Recordad que, cuando esto ocurra, todo el que no esté con nosotros es contra nosotros y un enemigo, y que se utilizan todos los métodos para destruir al enemigo»[21]. Tales fantasías de carnicería y exterminio masivos, unidas a la amenaza directa contra la familia real, conferían un aura siniestra a *La Joven Rusia* que horrorizaba a la mayoría de sus lectores y hacía dudar a Dostoievski de la capacidad mental de sus autores.

Las palabras del propio Dostoievski, escritas once años después de que encontrara un ejemplar encajado en el pomo de la puerta de su apartamento, dan una vívida idea de las primeras reacciones provocadas por *La Joven Rusia*: «Y aquí yo, que estaba completamente en desacuerdo con esta gente y con el sentido de su movimiento, me sentí de pronto molesto y casi avergonzado, por así decirlo, a causa de su incompetencia. ¿Por qué todo lo que hacen es tan estúpido e ignorante?». Le molestaba enormemente «el ínfimo nivel educativo y mental, y la falta de una mínima comprensión de la realidad; esto, para mí, era terriblemente opresivo». Mientras que tal prelación podría haber parecido en su día justificada como un último recurso desesperado en un periodo de reacción al oscurantismo, su audaz revelación en el momento actual, *tras* la liberación de los siervos, solo podría haberle parecido a Dostoievski catastrófica. Su efecto en la sociedad, como debió de prever al instante, sería inevitablemente el de precipitar una represión general contra los radicales y *todos* sus objetivos.

Algunos pasajes espeluznantes del texto de *La Joven Rusia* dieron pie a la sospecha de que sus autores y sus amigos (la proclama hablaba en nombre de un «Comité Central Revolucionario») eran responsables de una serie de incendios que se desataron en Petersburgo casi simultáneamente a la circulación del panfleto. Zonas enteras de la ciudad quedaron devastadas, incluidos muchos de los barrios más pobres; miles de víctimas se quedaron sin hogar. Los incendios de Petersburgo en la primavera de 1862 superaron todo lo conocido hasta entonces en cuanto a la extensión de los daños y la misteriosa incapacidad de controlar las llamas. La opinión pública, a la que las autoridades no hicieron nada para contrarrestar, relacionó inmediatamente la catástrofe con el llamamiento a la destrucción total pregonado en *La Joven Rusia*, y tal asociación fue tanto más inevitable cuanto que el fuego, llamado por los campesinos el Gallo Rojo, había sido siempre una de sus armas tradicionales contra los terratenientes.

En toda la ciudad reinaba una atmósfera de pesadumbre y aprensión. Una carta de Iván Aksakov a otro eslavófilo prominente, Yuri Samarin, da una idea de las anécdotas que circulaban por entonces. Según Aksakov, todos los empleados de las tiendas habían leído *La Joven Rusia,* y «esta proclama (incluso antes de los incendios) había llenado a la gente de *horror* en el sentido literal de la palabra […]. A los ojos de la gente, la alfabetización resultaba más sospechosa si cabe, la ciencia, la ilustración; todos esos eran regalos que venían de nuestras manos, las de la nobleza»[22]. Se dice que el zar informó a los rangos inferiores

del ejército y a los oficiales no comisionados de un complot contra su vida, y explicó que confiaba en ellos pero no en los oficiales, porque los rangos superiores ya no creían en Dios. Sigue Aksakov: «El pueblo, por supuesto, no entendió la proclama, sino que se limitó a decir que predica la impiedad, la falta de respeto *al "padre y a la madre"*, desprecia el matrimonio y desea degollar a la familia real [...]. Turguénev me dijo (estuvo en el incendio del mercado de Shchukin) que escuchó con sus propios oídos cómo el más ordinario de los *muzhik* gritaba: "Los *profesores* quemaron esto. Profesores, estudiantes", ¡esas palabras ya son conocidas por el pueblo!»[23].

La Joven Rusia provocó una creciente marea de resentimiento contra la clase culta y todo lo que esta representaba. Más que ningún otro de sus contemporáneos, Dostoievski había sufrido en carne propia la escisión entre la mentalidad del pueblo y la de la clase culta, y había dedicado su diario a la tarea de crear la cultura rusa unificada que la liberación hizo por fin posible. Nada le habría parecido más ominoso para el futuro, más un retroceso para todo lo que esperaba ver avanzar, que la intensificación de la enemistad que veía crecer a su alrededor entre ambos grupos.

Dostoievski o Mijaíl (probablemente ambos en colaboración) escribieron un artículo para *Tiempo* en el que afirmaban que no había ni una sola prueba para relacionar las llamas de los incendios con *La Joven Rusia* ni para imaginar que los estudiantes en su conjunto simpatizasen con las sangrientas ideas defendidas en la proclama. Cuando este artículo fue rechazado por la censura, los Dostoievski escribieron otro, sin mayor éxito. Ninguno de los dos artículos pudo ser publicado, pero las hojas de prueba, que contienen una anotación de la mano del zar, fueron extraídas hace años de los cavernosos archivos del Ministerio del Interior. «Tres colegiales escrofulosos, de los cuales el mayor no tiene más de trece años», se burla el primer artículo suprimido, «imprimieron y distribuyeron el más estúpido folleto, tres chavales incapaces siquiera de entender los libros extranjeros de los que robaron todo y de los que hicieron una burla. Este estúpido panfleto debería haber sido recibido con una salva de carcajadas»[24]. En lugar de ello, continúa el texto, varios señores decrépitos con mentalidad de viejas campesinas entraron en un pánico paralizante e inmediatamente iniciaron una campaña de rumores salvajes que ahora ha contagiado a todo el mundo.

En vista de la mentalidad de linchamiento del momento, estos artículos representan un considerable acto de valor político. En efecto, tras ser prohibidos por el centro, los artículos fueron enviados, por orden especial del zar, a la policía secreta y luego a la comisión creada para investigar la causa de los incendios. Una frase que llamó la atención fue la referencia a «tres escolares escrofulosos», y cuando Mijaíl Dostoievski fue llamado para ser interrogado el 8 de junio, como editor responsable de *Tiempo*, se le pidió que los identificara por su nombre. El pobre Mijaíl tuvo que explicar laboriosamente que la referencia era solo una «expresión literaria» y que no se refería a escolares reales que los editores de *Tiempo* conociesen personalmente. «No tengo nada que ver con la gente que escribe cosas como *La Joven Rusia*», declaró con firme dignidad[25]. Esto puso fin al asunto hasta donde los hermanos Dostoievski sabían, aunque de hecho *Tiempo* se salvó por poco de ser prohibido. Una decisión en este sentido fue tomada en secreto y luego retirada, con la condición de que *Tiempo* se mantuviera bajo estrecha vigilancia. De este modo, la espada de Damocles comenzó a oscilar invisiblemente sobre las cabezas de los desventurados Dostoievski, y cayó exactamente un año después.

Otros se ahorraron la espera. Alentado por la indignación popular dirigida contra los presuntos destructores revolucionarios de la capital, el gobierno decidió dar un golpe mientras la ciudad seguía ardiendo. El 15 de junio, el comité de censura de Petersburgo suspendió la

publicación de *El Contemporáneo* y de la también izquierdista *La Palabra Rusa* durante ocho meses. El 7 de julio Chernyshevski fue detenido junto con un importante miembro de la nueva organización revolucionaria Tierra y Libertad (*Zemlya i Volya*), Nikolái Serno-Solovievich. Para entonces Dostoievski estaba lejos, embarcado en su primer viaje a Europa durante el verano de 1862, pero veremos que sus pensamientos se dirigían constantemente a su hogar, y que la situación allí le llenaba de ansiedad y consternación.

[1] Franco VENTURI, *The Roots of Revolution*, trad. Frances HASKEL, Nueva York, 1966, p. 218.
[2] *Ibid*., p. 199.
[3] *ZT*, p. 116.
[4] VENTURI, *Roots of Revolution*, p. 237.
[5] N. V. SHELGUNOV, *Vospominaniya*, 2 vols., Moscú, 1967, 1, pp. 333-334.
[6] *Ibid*., pp. 338-339.
[7] *Ibid*., p. 336.
[8] STRÁJOV, *Biografiya*, p. 232.
[9] SHELGUNOV, *Vospominaniya*, 1, p. 164.
[10] Ibid., p. 186.
[11] L. F. PANTELEEV, *Vospominaniya*, ed. S. A. REISER, Leningrado, 1958, p. 228.
[12] SHELGUNOV, *Vospominaniya*, 1, p. 187.
[13] Estos datos están tomados del artículo de G. V. KRASNOV, "Vystuplenie N. G. Chernyshev-skogo s vospominaniyami o N. A. Dobroliúbove 2 Marta 1862 g. kak obshchestvennoe sobytie", en *Revolutsionnoe situatsiya v Ros ii v 1858-1861*, ed. M. V. NECHKINA, vol. 4, Moscú, 1965, p. 148.
[14] *Biografiya*, pp. 232-233.
[15] *Ibid*., pp. 233-234.
[16] Citado en VENTURI, *Roots of Revolution*, p. 292.
[17] *Ibid*.
[18] B. P. KOZMIN, *Iz istorii revolyutsionnoi mysli v Rossii*, Moscú, 1961, p. 252.
[19] VENTURI, *Roots of Revolution*, p. 293.
[20] *Ibid*.
[21] *Ibid*., pp. 295-296.
[22] Citado en N. G. Rosenblyum, "Peterburgskie pozhary 1862 g. i Dostoievski", *LN* 86, Moscú, 1973, p. 30.
[23] *Ibid*.
[24] *Ibid*., pp. 49-54.
[25] *ZT*, p. 114.

25.
RETRATO DE UN NIHILISTA

A PESAR DE LAS EXPECTATIVAS exageradas de los jóvenes radicales, no hay pruebas fiables de que la estabilidad del régimen se haya visto seriamente amenazada. El descontento de los campesinos con las condiciones de la liberación, en Bezdna y en otros lugares, fue marcadamente pacífico, no violento, salvo en algunos casos aislados, y fue inspirado por una lealtad inquebrantable al zar; la violencia procedía enteramente del gobierno. Es posible deducir la opinión de Dostoievski sobre el comportamiento de las autoridades en esta coyuntura crítica de una escena de *Los demonios* que puede leerse como un comentario sobre su falta de juicio. Cuando una leal delegación de trabajadores de una fábrica acude a protestar, en nombre de sus compañeros, contra un capataz sinvergüenza que les había estafado el salario, el gobernador general von Lembke se asusta y ordena que los azoten. Al suponer erróneamente que su petición de justicia era un levantamiento revolucionario, von Lembke responde con la fuerza, y su engañosa severidad solo sirve para desencadenar todo el caos social que su decisión desata.

Aunque la revolución no era inminente en Rusia durante los primeros años de la década de 1860, los acontecimientos que hemos relatado significan la sensacional llegada a la escena histórica rusa, con toda su fuerza y como grupo dominante, de una nueva generación de intelectuales que era en gran medida diferente en su composición social de la anterior y traía consigo un nuevo conjunto de ideas y valores. Todo el mundo era consciente del cambio, y a principios de la década siguiente N. K. Mijáilovski, que ahora ocupaba el lugar de Belinski y Chernyshevski como principal articulista radical, lo expresó con estas contundentes palabras: «¿Qué pasó? Llegó el *raznochintsy*. No pasó nada más. Sin embargo, este acontecimiento […] creó una época en la literatura rusa»[1]. Mijáilovski limita sus observaciones a la literatura, porque hablar abiertamente de política en este contexto habría sido peligroso, pero, por supuesto, sus lectores entenderían fácilmente su significado. ¿Quiénes y qué eran los *raznochintsy*? Eran hijos de sacerdotes, pequeños funcionarios, terratenientes empobrecidos, a veces siervos, con derechos o sin ellos, todos los cuales habían logrado adquirir una educación y existir en los intersticios del sistema de castas ruso. Se habían nutrido de los escritos de la antigua generación de liberales y radicales de la alta burguesía, como Herzen,

Ogarev, Granovski y Turguénev, pero no reconocían como antecesor y precursor real la tormentosa más que al «furioso Visarión» Belinski, un *raznochinets* como ellos que había asimilado la rica cultura literaria y filosófica de la alta burguesía, pero cuyo intransigente comportamiento social escandalizaba y deleitaba a sus nobles amigos por su desafío a las convenciones hipócritas. El joven conde Tolstói, impenitente defensor de los valores de la alta burguesía, se opuso de inmediato en 1856 al tono de las críticas de Chernyshevski en una carta a Nekrásov, y rastreó con precisión la degeneración de las costumbres literarias hasta su origen: «¡Todo esto es cosa de Belinski! Habló a gritos y en tono airado […] y […] este [Chernyshevski] piensa que para hablar bien hay que hablar insolentemente, y que además hay que agitarse»[2].

En un principio, esta nueva generación había descargado su ira contra las condiciones existentes en las páginas de las revistas literarias; ahora habían pasado no solo a distribuir proclamas violentas, sino que también, según se pensaba, habían hecho arder Petersburgo. Y justo en ese momento, por un extraordinario golpe de fortuna histórica, apareció una gran novela que retrataba a un héroe de los *raznochinets* en toda su autoproclamada rebeldía e irresistible fuerza. *Padres e hijos* de Turguénev, escrita durante los dos años anteriores y dedicada a la memoria de Belinski, fue impresa por *El Mensajero Ruso* de Katkov en marzo de 1862, justo entre las dos primeras proclamas y *La Joven Rusia* y simultáneamente con la velada literaria-musical. La figura central de Turguénev, Bazarov, hijo de un humilde médico del ejército como Belinski, fue inmediatamente aceptada como una imagen literaria verosímil del nuevo tipo social de la década de 1860. Turguénev escribió siete años más tarde que «cuando regresé a Petersburgo el mismo día de los famosos incendios en el Mercado de Apraksin, la palabra "nihilista" estaba en boca de miles de personas, y la primera exclamación que se escapó de los labios del primer conocido que encontré en la Avenida Nevski fue: "¡Mira lo que están haciendo *tus* nihilistas! Están incendiando Petersburgo"»[3].

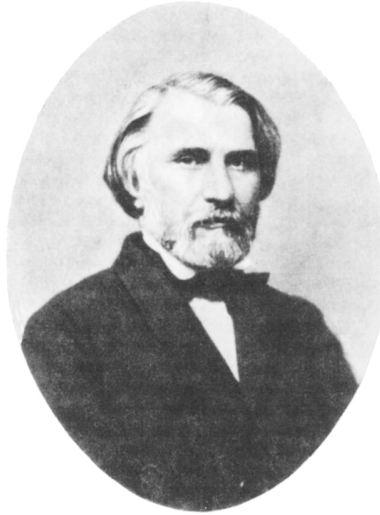
La novela de Turguénev se convirtió inmediatamente en el centro exclusivo de la controversia social y cultural, y los debates sobre el personaje de Bazarov, que personificaba la división entre la intelectualidad liberal de la década de 1840 y la radical de la década de 1860, condujeron a una nueva ruptura entre dos facciones dentro del propio campo radical. Estos debates establecieron los términos que dominaron la vida social, cultural y literaria rusa durante el resto de la década, y constituyen un trasfondo imprescindible para comprender algunas de las preocupaciones temáticas más importantes de Dostoievski.

El superfluo y el bilioso (1860) de Herzen, escrito tras una visita secreta de Chernyshevski a Londres en el verano de 1859, revela dos de los rasgos que invariablemente se atribuirán al tipo *raznochintsy*: un tono ofensivo y agresivo, y un desprecio del arte. Herzen transmitió con agudeza la actitud de la nueva generación hacia los liberales superfluos de la alta burguesía. Su «bilioso» interlocutor, dice, «nos miraba como al fino esqueleto de un mamut, como a una interesante osamenta que había sido desenterrada y era producto de un sol y unos árboles diferentes»[4]. Por su parte, Herzen comenta ácidamente «los rostros deprimentes de los Danieles del Nevá, que reprochan sombríamente a los hombres que cenen sin rechinar los dientes y que disfruten de las imágenes o de la música sin recordar las desgracias del mundo». Y se declara más bien asustado por «la facilidad con que [los biliosos] desesperaban de todo, el placer vindicativo de su renuncia y *su terrible crueldad*». Porque Herzen creía que «la negación de todo derecho personal, los insultos, las humillaciones que habían soportado» habían dejado en todos los «biliosos» como poso «una vanidad devoradora, irritable y distorsionada»[5]. Estas páginas son un esbozo preliminar del tratamiento, más completo y menos irónicamente hostil, que Turguénev hace del mismo tipo,

al que llamó, en una carta a Katkov, «el verdadero héroe de nuestro tiempo», añadiendo: «Qué héroe y qué tiempo, dirá usted. Pero así son las cosas»[6].

Turguénev había estudiado cuidadosamente los escritos en los que la nueva generación expresaba su despectivo rechazo a la antigua, y se basó con notable precisión en las ideas que encontró allí. Todas las cuestiones socioculturales de la época están reflejadas con tanta precisión en el libro que un crítico ruso soviético lo ha calificado, con razón, de «crónica artística lapidaria de la vida contemporánea»[7]. No obstante, el matiz que Turguénev daba a estos temas estaba determinado por sus propios objetivos artísticos y sus actitudes ambiguas; al igual que Dostoievski, podía simpatizar simultáneamente con el ardiente fervor moral de los jóvenes, deplorar su intemperancia, detestar sus ideas y lamentarse por su destino. Muchas de las posturas que defiende Bazarov no son tanto ecos de *El Contemporáneo* como sutiles deformaciones y exageraciones calculadas para revelar sus implicaciones últimas y, por tanto, sus peligrosas potencialidades. No es de extrañar que los partidarios de estas ideas hayan encontrado inaceptable la interpretación de Turguénev; mucho más inesperado es que incluso un portavoz radical haya proclamado a Bazarov como el faro que ilumina el camino hacia el futuro.

Padres e hijos inaugura lo que será el tema dominante de la novela rusa de la década de 1860: el conflicto entre el racionalismo estrecho y el materialismo defendido por esta nueva generación y todos esos sentimientos y valores «irracionales» cuya realidad se niegan a reconocer. Pero si bien Turguénev expone de este modo las deficiencias de la visión del mundo de los *raznochintsy*, describe no obstante a Bazarov como alguien muy superior en energía, fuerza de carácter y promesa de futuro a cualquiera de los personajes de la alta burguesía de los que se rodea. Los dos Kirsanov mayores (el padre y el tío de Arkadi, el amigo liberal de Bazarov) son claramente reliquias del pasado. Incapaces de enfrentarse a la nueva sociedad rusa, una sociedad cuyos antiguos límites están a punto de reventar, Arkadi y su padre prosperan en una mediocridad satisfecha que se circunscribe a su finca, pero la imagen imponente del rebelde Bazarov pone definitivamente en la sombra su «felicidad familiar» (por usar una etiqueta tolstoiana). «Los de tu clase, los de la alta burguesía», le dice Bazarov a Arkadi, cuando los dos amigos se separan, «nunca podrán ir más allá de la sumisión refinada o la indignación refinada, y eso es una nimiedad. Tú no vas a luchar […] pero nosotros queremos luchar […]. ¡queremos aplastar a otros!».



18. I. S. Turguénev, hacia 1865. De TURGUÉNEV, *Polnoe sobranie sochinenii*, vol. 9, Moscú-Leningrado, 1965.

A lo largo de la novela, el retrato que hace Turguénev de las relaciones entre las dos generaciones capta hábilmente toda la gama de la oposición que se había ido creando tanto en los contactos personales como en los intercambios periodísticos, y su delineación de este conflicto establece los términos ideológicos en los que se desarrollaría la polémica del futuro inmediato. La obsolescencia de la vieja generación se pone de manifiesto en la afición de Nikolái Kirsanov por Pushkin y en sus esfuerzos como aficionado al violonchelo. «Es hora de tirar esa basura», dice Bazarov, refiriéndose a Pushkin, y aconseja a Arkadi que le dé a su padre «algo sensato que leer». Los dos amigos deciden, condescendientemente, que *La fuerza y la materia*, de Büchner, sería adecuado como introducción a un tema intelectual más serio porque «está escrito en lenguaje popular».

El ataque de Bazarov contra el arte se lleva a cabo con vigor y, para un lector informado de la época, con evidente referencia a la tesis de Chernyshevski. Pero mientras que Chernyshevski se había limitado a argumentar que el arte debía estar subordinado a la vida, y no le había negado una cierta utilidad secundaria, Turguénev lleva la oposición entre lo «estético» y lo «útil» a una negación total. Cuando el tío de Arkadi, Pável Petróvich, se queja de que los jóvenes artistas rusos consideran «que Rafael es un atontado», Bazarov replica: «En mi opinión, Rafael no vale nada; y ellos no son mejores que él». No se hace ninguna distinción entre los diferentes tipos de arte como más o menos útiles, y otra observación de Bazarov ilustra el punto con una tosquedad epigramática: «Un buen químico es veinte veces más útil que cualquier poeta».

Evidentemente, Bazarov ejemplifica la convicción de Chernyshevski de que las ciencias físicas, con su teoría de un determinismo material universal, proporcionan la base para la solución de todos los problemas, incluidos los de carácter moral-social. Pero esta fe en la ciencia, que sigue implicando una creencia en principios generales de algún tipo, es luego escindida por Bazarov en ciencias particulares. «Hay ciencias —declara— como hay oficios y vocaciones; pero la ciencia abstracta no existe en absoluto». En última instancia, incluso la propia ciencia se reduce a «sensaciones», y son estas, en toda su infinita variedad, las que tienen la última palabra. «No hay principios generales; ¡aún no has descubierto ni siquiera

eso!», le dice Bazarov a Arkadi con cierto asombro. «Hay sentimientos. ¿Por qué me gusta la química? Por qué ¿te gustan las manzanas? Pues también en virtud de nuestras sensaciones». Las «sensaciones» a las que se refiere Bazarov son sensaciones puramente físicas, no psicológicas o emotivas, y Bazarov insiste en que «los hombres nunca se adentrarán más allá de ese punto». El cientificismo de Chernyshevski termina así como un empirismo solipsista o sensacionalismo en el que todos los principios o valores generales se disuelven (de forma muy parecida a lo que le ocurre a Max Stirner) en una cuestión de gusto o preferencia individual.

Este ataque a *todos* los principios generales constituye la base de lo que Turguénev califica de «nihilismo» de Bazarov, un término que acababa de entrar en uso en relación con los radicales y que estaba destinado, a raíz de la novela de Turguénev, a una gran carrera. Un nihilista, explica Arkadi con entusiasmo, «es un hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, que no toma ningún principio por fe, sea cual sea la reverencia que se consagre a ese principio». En el pasaje más famoso del libro, Bazarov explica el alcance universal de este rechazo a los incrédulos ancianos Kirsanov: «Sin embargo, permítame», comenzó Nikolái Petróvich. «Usted lo niega todo, o, hablando con más precisión, lo destruye todo [...]. Pero también hay que construir, ¿sabe?». «Eso no es asunto nuestro ahora […]. Lo primero que hay que hacer es limpiar el terreno».

Sin duda, Arkadi salta a decir que «la condición actual del pueblo lo requiere», vinculando así esa negación con el objetivo de una transformación social revolucionaria. Pero este objetivo lejano, en lo que respecta a Bazarov, queda claramente subordinado a la labor de negación y destrucción, a la emancipación personal de todos los principios y prejuicios heredados y al fomento de dicha emancipación entre otros. Turguénev invierte aquí el orden real de prioridades entre los seguidores de *El Contemporáneo*, cuyos objetivos eran mucho más sociopolíticos que personales. Sin embargo, es muy probable que ya hubiera tomado conciencia de otra corriente radical en los ensayos de Pisarev y otros colaboradores de *La Palabra Rusa*, quienes, como había señalado Strájov, ponían un acento mucho más fuerte en la autoafirmación y la autoliberación, y cuyas preferencias filosóficas eran, de hecho, bastante cercanas al empirismo «sensacionalista» de Bazarov.

La actitud de Bazarov hacia «el pueblo» es también una mezcla de ideas contradictorias que, sin representar ningún punto de vista prevalente, finalmente vuelve a poner el acento en un individualismo solitario. Por un lado, está orgulloso de sus orígenes plebeyos, y cuando Pável Petróvich, escandalizado por sus declaraciones, le acusa de no ser «ruso», responde: «Mi abuelo araba la tierra», y señala que los campesinos se sienten más a gusto con él que con la alta burguesía. Pero también es un occidentalizador inflexible que se niega a idealizar a los campesinos y ridiculiza su atraso y superstición. Ni siquiera el santo de los santos, la *obshchina* de la aldea, se libra del látigo de la iconoclasia de Bazarov, y en esto refleja no solo la opinión de su creador, el liberal occidental Turguénev, sino también un punto de vista que apenas empieza a hacer su aparición en *La Palabra Rusa*[8].

Ninguna escena de *Padres e hijos* es más profética que aquella en la que Turguénev dramatiza brillantemente todas las ambigüedades de la relación amor-odio de Bazarov; el choque interno entre sus ideas autoafirmativas, que expresan una necesidad imperiosa de autorrealización personal, y la obligación impuesta por la historia a su generación de dedicar su vida a mejorar la suerte del campesinado atrasado. Bazarov recuerda que una vez, mientras pasaba por delante de la *izba* de un campesino próspero, Arkadi había comentado piadosamente que Rusia «alcanzaría la perfección cuando el campesino más pobre tuviera una choza [limpia y cómoda]» y que «cada uno de nosotros debería trabajar para

conseguirlo». Esta obligación lleva a Bazarov a confesar un intenso sentimiento de «odio hacia ese campesino más pobre, ese Felipe o Sidor, por el que estoy dispuesto a jugarme el pellejo, y que ni siquiera me da las gracias […] ¿y para qué necesito su agradecimiento? Supongamos que él vive en una choza limpia, mientras que en la mía crecen ortigas […], bueno, ¿y entonces qué?».

Turguénev penetra aquí con consumada perspicacia en el angustioso dilema del joven radical ruso de la década de 1860, dedicado en cuerpo y alma a servir a un pueblo del que está totalmente alejado por su cultura, un pueblo en cuyo nombre debe renunciar a toda pretensión de felicidad y que, sin embargo, ni siquiera puede comprender la naturaleza o el significado de su abnegación. Esta conciencia del trágico aislamiento de los intelectuales —un aislamiento que había sido uno de los descubrimientos más impactantes de Dostoievski durante sus años en el campo de prisioneros de Siberia— apenas se había captado todavía como un dato objetivo de la situación sociocultural rusa. En los años siguientes se difundió mucho más, en parte porque el pueblo no se comportó como la intelectualidad había previsto, en parte porque Turguénev había elevado la cuestión al nivel de la conciencia. Como resultado, el sentido de voluntad indomable y la fuerza de Bazarov como *individuo*, así como su comprensión de que está solo por encima y más allá del pueblo, pasarán a primer plano y darán forma a las actitudes rectoras de la *intelligentsia raznochintsy* durante el resto de la década de 1860.

Incluso antes de la publicación de *Padres e hijos*, corría el rumor en Petersburgo de que la nueva novela de Turguénev era una burla vengativa de Dobroliúbov. Chernyshevski continuó creyendo esto hasta el último día de su vida y reafirmó la acusación hasta 1884[9]. Dependiendo de cómo se leyera el texto, podía tomarse como una «apoteosis» de Bazarov (por citar la reacción escandalizada de Katkov)[10] o como una exposición y condena del tipo que encarnaba. La segunda opinión era la de la mayoría de los lectores, y se hacía eco de un informe de la policía secreta que inspeccionaba la escena cultural en 1862 con muy buen tino: «Con esta obra [...] Turguénev marcó a nuestros revolucionarios adolescentes con el cáustico nombre de "nihilistas" y sacudió la doctrina del materialismo y sus representantes»[11]. Para asegurarse de que Turguénev recibiera el castigo adecuado por su audacia, Chernyshevski confió la revisión de la novela al joven de veintidós años M. A. Antonovich, un protegido de Dobroliúbov conocido por su beligerancia.

El ensayo de Antonovich, "El Asmodeo de nuestro tiempo", no es tanto un artículo sobre la novela de Turguénev como un ataque frontal destinado a destruir cualquier crédito que se le pueda dar como imagen de los objetivos y el ideal de la joven generación. La mayor parte del artículo está dedicada a difamar a Turguénev por todos los medios posibles. Cualquiera que sea la justicia de algunas de sus observaciones sobre Bazarov, se ahogan en el torrente de abusos que hicieron del artículo de Antonovich un sinónimo de mala praxis crítica.

La reacción de Dimitri Pisarev, el principal crítico de *La Palabra Rusa,* una revista que se consideraba un aliado incondicional de *El Contemporáneo*, fue totalmente opuesta. Strájov observó en el joven crítico una tendencia a sacar las conclusiones más extremas de las lecciones de Chernyshevski, las mismas conclusiones «nihilistas» que Bazarov pronto proclamaría en las páginas de Turguénev. Naturalmente, Pisarev encontró al héroe de Turguénev completamente a su gusto, y acogió con beneplácito los aspectos de Bazarov considerados difamatorios por Antonovich como distintivos del nuevo «héroe de nuestro tiempo». Pável Petróvich se refiere en una ocasión a Bazarov como poseedor de un «orgullo satánico», y Pisarev se apresura a coincidir en que «esta expresión está muy acertadamente elegida y es una perfecta caracterización de nuestro héroe»[12]. Bazarov también pregona

una visión del mundo basada en un «empirismo» que reduce todas las cuestiones de principio a la preferencia individual, y Pisarev acepta alegremente tal doctrina como la última palabra de la «ciencia». «Así, Bazarov hace en todas partes y en todo solo lo que desea, o lo que le parece útil y atractivo. Solo se rige por el capricho o el cálculo personal. Ni sobre él, ni fuera de él, ni dentro de él, reconoce ningún regulador, ninguna ley moral, ningún principio. Nada, excepto el gusto personal, le impide asesinar y robar. Y nada, salvo el gusto personal, mueve a las personas de este tipo a hacer descubrimientos en el campo de la ciencia y la existencia social»[13]. Tres años más tarde, Raskólnikov, en *Crimen y castigo*, mostrará lo que puede ocurrir cuando esta interpretación del tipo Bazarov se pone a prueba de manera admirable.

A lo largo de todo el artículo de Pisarev se hace especial hincapié en la grandeza de Bazarov como *individuo*, que se eleva no solo por encima de todos los demás miembros de la clase culta, sino aún más por encima del pueblo. En consecuencia, Pisarev es sensible al aislamiento moral-espiritual de Bazarov e incluso lo proyecta en forma de ley social universal:

> Las masas, en todas las épocas, han vivido satisfechas, y con su inherente placidez se han conformado con lo que tenían a mano […]. Esta masa no hace descubrimientos ni comete crímenes; otras personas piensan y sufren, buscan y encuentran, luchan y se equivocan en su nombre; otras personas eternamente ajenas a ella, personas que siempre la miran con desprecio, y que al mismo tiempo trabajan sin descanso para aumentar las comodidades de su vida[14].

No se encuentra nada parecido en *Los Contemporáneos*, donde los intelectuales y el pueblo se consideraban invariablemente unidos en la consecución de un objetivo político-social común. La imagen del héroe trascendente de los *raznochinets* que actúa solo y que no puede evitar sentir *desprecio* por el pueblo cuya vida desea mejorar y elevar era algo realmente nuevo en la escena sociocultural rusa. Cualquiera que sea la satisfacción que le proporcionen los elogios de Pisarev, Turguénev difícilmente podría haber reconocido su propia concepción compleja en esta celebración de un Bazarov más allá del bien y del mal, un tipo que se había autoensalzado hasta adquirir las hechuras de un superhombre nietzscheano. Y no cabe duda de que puso en marcha la imaginación de Dostoievski en la línea que finalmente condujo a Raskólnikov y a su artículo "Sobre el crimen", que también separa el mundo en personas «ordinarias» y «extraordinarias» y reclama para la segunda categoría el *derecho* a «pasar por encima» de la ley moral.

Dostoievski leyó *Padres e hijos* cuando se publicó en la revista, a principios de marzo, y transmitió sin demora su admiración a Turguénev. Antes de que terminara el mes, recibió una respuesta en la que se expresaba la gratitud y la satisfacción de Turguénev: «Es como si te hubieras colado en mi alma y hubieras intuido incluso lo que yo quería expresar en Bazarov […]. No creyó necesario pronunciarlo. Espero que todos vean aunque sea una parte de lo que has visto»[15]. Un mes después, vuelve a escribir a Dostoievski: «Nadie, al parecer, sospechó que intenté presentarlo [a Bazarov] como una figura trágica, y todo el mundo dice: ¿por qué es tan malo? o ¿por qué es tan bueno?»[16].

La carta original de Dostoievski se ha perdido, pero encontramos un indicio de lo que Dostoievski le había escrito a Turguénev en unas pocas frases que plasmó un año más tarde en *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, cuando se refiere al «inquieto y atormentado Bazarov de Turguénev (la marca de un gran corazón) a pesar de todo su nihilismo». Bazarov es descrito aquí precisamente como el tipo de figura trágica que Turguénev había querido retratar, un héroe cuya tragedia reside en el conflicto entre sus ideas

occidentales (su ideología) y «el gran corazón», cuyos impulsos y anhelos no pudo reprimir ni negar.

Es de suponer que Dostoievski discutió la novela de Turguénev con Strájov cuando le encargó la reseña para *Tiempo,* y el análisis de Strájov, una de las mejores reacciones contemporáneas al libro, transmite sin duda buena parte de las ideas del propio Dostoievski. Aparecido en el número de abril, el artículo de Strájov tiene en cuenta las respuestas tanto de Antonovich como de Pisarev, pero, en su opinión, tanto el entusiasmo de Pisarev como la hostilidad de Antonovich están igualmente equivocados por la misma razón que da el propio Turguénev: cada uno plantea el problema del libro en términos de si el autor era realmente un partidario de los padres o de los hijos, del pasado o del futuro. Su verdadero significado es mucho más profundo y se refiere a un problema muy diferente.

«Nunca», escribe Strájov, «se ha sentido tan intensamente la discordancia entre la vida y el pensamiento como en este momento»[17]. Es esta discordancia la que Turguénev dibuja, y es aquí, más que en el conflicto entre las generaciones, donde puede localizarse la última lección moral del libro. Bazarov, como bien dijo Pisarev, es manifiestamente superior como individuo a todos los demás personajes del libro, incluidos los padres. Pero resulta que no es superior a las fuerzas de la vida que ellos encarnan, sin importar la forma que estas adopten; no es superior a las fuerzas que en vano trata de suprimir en sí mismo porque no concuerdan con la teoría sobre la vida que él acepta. Bazarov desaprueba la respuesta a los anodinos sentimientos de la naturaleza, y Turguénev describe la naturaleza en toda su belleza; Bazarov no valora la amistad ni el amor romántico, y Turguénev muestra cuán reales son ambos en su corazón; Bazarov rechaza el sentimiento familiar, y Turguénev retrata el amor desinteresado y angustiado de sus cariñosos padres; Bazarov desprecia el atractivo del arte, y Turguénev lo describe con todos los recursos de un gran talento poético. «Bazarov es un Titán que se rebela contra su madre tierra»[18], escribe Strájov; pero ningún Titán es lo suficientemente poderoso como para triunfar sobre las fuerzas que, por estar inmutablemente enraizadas en la naturaleza emocional del hombre, proporcionan el fundamento eterno de la vida humana.

Poco después de la publicación del artículo de Strájov, Turguénev llegó a Petersburgo desde París y se apresuró a visitar la redacción de *Tiempo*. «Nos encontró reunidos», recuerda Strájov, «e invitó a Mijaíl Mijáilovich, a Fiódor Mijáilovich y a mí a cenar con él en el Hotel Clea. Era evidente que la tormenta que se había desatado contra él le había molestado»[19]. Idolatrado por los reaccionarios, vilipendiado por la mayoría de los radicales y alabado por Pisarev por haber glorificado el nihilismo, solo entre los redactores de *Tiempo*, y en ningún otro medio ruso, encontró alguna simpatía informada y la comprensión que pedía la mayor novela de su carrera literaria.

Turguénev era famoso por su afabilidad como conversador, y durante la animada charla de la mesa del Hotel Clea entretuvo a sus acompañantes relatando los peligros que esperaban a los rusos que se confiaban inocentemente a los placeres de la residencia europea. Es probable que se mencionase el inminente primer viaje de Dostoievski al extranjero. Dicho viaje era un gran acontecimiento en la vida de cualquier ruso culto, y Dostoievski había expresado recientemente sus propios anhelos en una carta al poeta Polonski. «Cuántas veces he soñado con estar en Italia. Desde las novelas de Ann Radcliffe, que leí cuando tenía ocho años, toda clase de Catalinas, Alfonsos y Lucías han dado vueltas en mi cabeza. Luego llegó el turno de Shakespeare, Verona, Romeo y Julieta, ¡solo el diablo sabe qué magia había allí! ¡Italia! ¡Italia! Pero en lugar de Italia aterricé en Semipalatinsk, y antes en la casa muerta. ¿Es que no voy a conseguir nunca llegar a Europa mientras tenga la fuerza, la pasión y la poesía?»[20].

La situación financiera de *Tiempo* era ahora lo suficientemente prometedora como para permitirle realizar este sueño largamente acariciado; y también deseaba consultar a especialistas europeos sobre su epilepsia. Escribe a su hermano Andréi que viaja sin su esposa, en parte por falta de fondos, en parte porque María Dimitrievna deseaba supervisar la preparación de Pasha para los exámenes de ingreso en el gimnasio. El plan era que Dostoievski se reuniera con Strájov, que también hacía un primer viaje a Europa, a mediados de julio. El 7 de junio de 1862 partió para el primero de los que serían muchos *Wanderjahren* en Europa.

La primera etapa del viaje de Dostoievski le llevó desde Rusia a través de Alemania, Bélgica y Francia hasta París, donde pensaba pasar un mes. Algunas de las observaciones que recogió por el camino pueden encontrarse en sus *Notas de invierno sobre impresiones de verano*, escritas al año siguiente y publicadas en *Tiempo*. Esta serie de artículos, a pesar de su título, está repleta de las más serias reflexiones culturales y sociopolíticas, aunque tales ideas aparezcan en medio de apuntes sobre su viaje cuyo tono desenfadado transmite un engañoso aire de frivolidad. A pesar de sus intentos de divertir y distraer, estos bosquejos nos ayudan a entender aspectos importantes de las primeras reacciones de Dostoievski ante el espectáculo de la vida europea.

Sus primeras impresiones de Berlín, Dresde y Colonia fueron desalentadoras; tras las necesarias visitas turísticas, se apresuró a ir a París «con la esperanza de que los franceses fueran más amables e interesantes». Antes de llegar, sin embargo, se detuvo en el camino —muy probablemente en Wiesbaden, con su atractivo casino de ruleta— para probar suerte en el juego. Lo que ocurrió en esta primera aventura no está claro, pero Strájov cree que Dostoievski ganó rápidamente once mil francos, y sugiere que esta victoria fácil le empujó por el camino de la perdición[21]. Una carta posterior de Mijaíl, en la que informa a su hermano de que le envía algo de dinero de un editor, indica que Dostoievski volvía a estar corto de dinero. «Por el amor de Dios, no apuestes más», le suplica su hermano. «¿Cómo puedes apostar teniendo en cuenta nuestra suerte?»[22]. Este episodio fue el primer síntoma de la adicción de Dostoievski a la ruleta, que tan fuertemente le afectaría en el futuro.

París era la Meca para todos los turistas rusos, tanto para los que, como Herzen y Bakunin, venían a rendir culto al santuario de la agitación revolucionaria, como para los que, en mayor número, se apresuraban a ir al Bal Mabille y a perseguir a las *grisettes* en el Barrio Latino. Era mediados de junio cuando llegó a París, después de haber percibido por primera vez el inquietante tufo del clima político del Segundo Imperio cuando cuatro espías de la policía francesa, con la misión de inspeccionar a todos los extranjeros que entraban y telegrafiar sus descripciones a las autoridades competentes, subieron al tren y ocuparon su compartimento. Permaneció en París durante dos semanas, el tiempo suficiente para impregnarse de la atmósfera de orden y corrección, y califica a la ciudad —en broma, por supuesto— como «la más moral y virtuosa de la faz de la tierra». «Al parisino le encanta hacer negocios, pero parece que incluso al hacerlos y al despellejarte vivo en su tienda como a un pollo, no te despelleja, como en los viejos tiempos, por el afán de lucro, sino por la virtud, en nombre de alguna necesidad sagrada».

Siguiendo los pasos de Herzen, que había diagnosticado la burguesía francesa tal y como se reflejaba en las obras de Eugene Scribe, Dostoievski se apresuró a ir al teatro para constatar cómo había evolucionado esta imagen. En todas las obras de Dumas (hijo), Augier, Sardou y el infatigable Scribe, Dostoievski encontró personajes de indecible nobleza e impecable virtud; todos se refieren a un joven que, en el primer acto, renuncia a una fortuna por los motivos más elevados, para acabar en el último acto casándose invariablemente con

una pobre muchacha que hereda de repente una riqueza incalculable, a menos que finalmente resulte que, en lugar de ser un huérfano sin dinero, es realmente el hijo legítimo de un Rothschild. Después de ver los lugares de interés y de consultar a varias autoridades médicas sobre su epilepsia, Dostoievski resumió sus impresiones sobre los franceses en una carta a Strájov un día antes de partir hacia Londres. «¡Por Dios!», escribió. «Los franceses son un pueblo nauseabundo […]. El francés es agradable, honesto, educado, pero falso, y el dinero lo es todo para él. No hay rastro de ningún ideal»[23]. Como las palabras de Dostoievski coinciden tan perfectamente con el retrato de los franceses que hace Herzen —mucho más urbanita y cosmopolita— en sus chispeantes *Cartas de Francia e Italia*, podemos considerarlo como un ejemplo más de la recurrente reacción rusa frente a la vida burguesa francesa[24].

Si lo que absorbió a Dostoievski en París fue el asfixiante sentido burgués del orden y la propiedad, lo que le abrumó en Londres fue la clamorosa vitalidad de la ciudad en toda la desnudez de sus discordias y contradicciones: «Incluso externamente, ¡qué contraste con París! Esta ciudad está, día y noche, en plena actividad, enorme como el océano, con el rugido y el estruendo de las máquinas, la línea de ferrocarril construida por encima de las casas (y pronto por debajo de las casas), con esa audacia empresarial, ese aparente desorden que es, en esencia, un orden burgués en grado sumo, ese Támesis contaminado, ese aire lleno de polvo de carbón; esos magníficos parques y plazas y esas aterradoras calles de una sección como Whitechapel, con su población semidesnuda, salvaje y hambrienta. La City con sus millones y el comercio del universo, el Palacio de Cristal, la Feria Mundial».

Para un ruso con conciencia social, Londres era la capital de la clásica tierra del proletariado desposeído, y Dostoievski estaba fascinado por este aspecto de la vida de las clases humildes. Alguien le había descrito (¿y quién podría haber sido sino el londinense Herzen?) cómo cada sábado por la noche medio millón de trabajadores, con sus esposas e hijos, se arremolinaban por las calles del centro para celebrar el comienzo de su único día de ocio: «Todos ellos traen sus ahorros semanales, lo que han ganado con duro trabajo y entre maldiciones». Todo permanece abierto, todas las carnicerías y los locales de comida siguen haciendo negocio, y la noche se transforma en día al iluminarse las calles con potentes lámparas de gas: «Es como si se hubiera organizado un baile para estos negros blancos. La multitud se agolpa en las tabernas abiertas y en las calles. Comen y beben. Las cervecerías están decoradas como palacios. Todo el mundo está borracho, pero sin alegría, con una embriaguez triste, hosca, sombría, extrañamente silenciosa. Solo a veces se intercambian insultos y una sangrienta pelea rompe el sospechoso silencio, que lo llena a uno de melancolía. Todo el mundo se apresura a emborracharse lo antes posible, para perder el conocimiento». Dostoievski se paseó entre esa multitud un sábado por la noche a las dos de la tarde y, según dice, «la impresión de lo que había visto me atormentó durante tres días enteros».

Otra noche paseó entre los miles de prostitutas que ejercían su oficio en el Haymarket, y se maravilló tanto de la suntuosidad de los cafés, donde se podía alquilar alojamiento para la noche, como del atractivo de algunas de las mujeres. Vio a varias que tenían «rostros verdaderamente dignos de ser recordados». Dostoievski fue abordado no solo por prostitutas, sino también por mujeres dedicadas a la caritativa labor de intentar redimir a estas almas perdidas. Sus vestidos negros hacen pensar en algunos de los primeros voluntarios del Ejército de Salvación, que se organizó formalmente tres años después, pero Dostoievski aprovechó la ocasión para alimentar sus prejuicios anticatólicos. «Es una propaganda sutil y bien pensada», escribe. «El propio sacerdote católico busca a la familia de algún obrero

miserable, los alimenta a todos, les da ropa, les proporciona calefacción, cuida a los enfermos, compra medicinas, se hace amigo de la familia y, finalmente, los convierte a todos al catolicismo». La idea del catolicismo romano ya se identifica para Dostoievski con la de una traición al verdadero espíritu de la fe cristiana, que sustituye el mensaje de caridad y amor de Cristo por la tentación de los bienes y comodidades mundanas.

El acontecimiento más importante de la estancia de Dostoievski en Londres fue su encuentro con Herzen, a quien probablemente visitó varias veces durante los aproximadamente ocho días de su estancia en Inglaterra. La obra magistral de Herzen *Sobre el desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia* (1851) había incluido a Dostoievski entre «las personas más nobles y destacadas» que habían sido condenadas a Siberia por su idealismo político. *Pobres gentes* fue señalada como prueba del giro socialista tomado por la literatura rusa durante la década de 1840, y más recientemente Herzen había mostrado el más vivo interés por *Memorias de la casa muerta*. En el folleto *La Joven Rusia*, los dos hombres también coincidieron. En un artículo publicado en el número del 15 de julio de *La campana*, pocos días después de la primera visita de Dostoievski, Herzen, sonando para todo el mundo como un *pochvennik*, escribe de los autores del panfleto: «Su lógica intrépida es uno de los rasgos más característicos del genio ruso *alejado del pueblo* como resultado de la esclavitud en que vivíamos, la alienación de nosotros mismos, nuestra ruptura con el pueblo, nuestra impotencia para actuar, nos quedaba como doloroso consuelo la desnudez de nuestra negación, de nuestra lógica despiadada, y fue con una especie de alegría que pronunciamos esas últimas y *extremas* palabras que los labios de nuestros maestros apenas han susurrado, palideciendo al hacerlo y mirando a su alrededor inquietos»[25].

Dostoievski era un gran admirador del brillante ensayo y diálogo de Herzen, *Desde la otra orilla,* y lo elogió ante su autor. De hecho, pocos escritos de Herzen habrían estado tan cerca del corazón de Dostoievski como esta amarga acusación de las ilusiones del socialismo utópico, esta denuncia de la civilización europea como empecinada en las formas sociopolíticas del pasado e incapaz de ir más allá de sus límites, este torrente de desprecio vertido sobre la intelectualidad radical europea por imaginar que las masas realmente prestarían atención a sus pomposas elucubraciones.

Herzen había desarrollado entonces su teoría del socialismo ruso, en la que su desilusión con la clase obrera europea y sus dirigentes dio paso a una esperanza en un futuro fundado en el socialismo igualitario tradicional del campesino ruso y su *obshchina* nativa. ¿No habría indicado Dostoievski su acuerdo con Herzen en *este* punto, y con tal intensidad que el escéptico Herzen incluso retrocediese un tanto ante el fervor de las palabras de Dostoievski? Tal parece ser el sentido de la referencia de Herzen a su conversación en una carta a Ogarev, a quien Dostoievski probablemente había conocido un día antes. «Dostoievski estuvo aquí ayer; es un hombre ingenuo, no del todo lúcido, pero muy agradable», escribe. «Cree con entusiasmo en el pueblo ruso»[26].

Dostoievski debía de ser consciente de que, al visitar a Herzen, estaba dando un paso que podía ponerle en peligro. La Tercera Sección vigilaba de cerca las actividades de la casa de Herzen, y Chernyshevski había sido arrestado después de que los espías informasen de que Herzen se ofrecía imprudentemente a imprimir *El Contemporáneo* en Londres. La presencia de Dostoievski no escapó a los hombres que mantenían a Herzen bajo vigilancia, y se envió información a Rusia de que, en Londres, Dostoievski «había entablado una amistad con los exiliados Herzen y Bakunin»[27]. El extravagante Bakunin, que entonces también vivía en Londres, había realizado recientemente una sensacional huida del exilio siberiano a través de los Estados Unidos.

L. P. Grossman ha sostenido que Bakunin fue el prototipo directo de Stavrogin en *Los demonios,* y se ha derramado mucha tinta sobre la cuestión de su encuentro real[28]. Sin embargo, la imaginación de Dostoievski, aunque ciertamente trabajaba a partir de prototipos, fusionaba siempre todo tipo de sugerencias en una imagen representativa; nunca tomó a un solo personaje como fuente exclusiva de inspiración. El hecho de que los dos hombres se hayan encontrado alguna vez es una cuestión menor en lo que respecta al artista Dostoievski, aunque es posible que ocurriese, porque Bakunin asistía asiduamente a las recepciones de Herzen los domingos por la tarde. En cualquier caso, el nombre de Dostoievski se incluyó en la lista de personas que visitaban a Herzen no simplemente como una curiosidad más, sino porque simpatizaban «más o menos con sus intenciones criminales»[29]. Se emitió una orden especial para registrar su equipaje de camino a casa.

Dostoievski y Strájov unieron sus fuerzas en Ginebra a finales de julio y viajaron juntos por Suiza y el norte de Italia pasando por Turín, Ginebra y Livorno hasta Florencia. En Florencia pasaron una semana en una modesta pensión de la Vía Tornebuoni. Los dos rusos eran inseparables, y Strájov ha dejado una atractiva imagen de Dostoievski en su desacostumbrado papel de turista: «Toda su atención se centraba en la gente, en captar su naturaleza y su carácter, y en la impresión general de la vida que transcurría a su alrededor en las calles»[30]. Este relato coincide con las propias observaciones de Dostoievski en *Apuntes de invierno*, pero cabe preguntarse si estaba tan poco interesado en los Uffizi como pretende Strájov (poniéndose, por supuesto, en el papel de civilizado amante del arte). Ambos hombres leyeron *Los miserables* de Hugo, que acababa de salir a la venta; Dostoievski compraba con entusiasmo un volumen tras otro y se los pasaba a Strájov. Sobre todo, paseaban y hablaban, y Strájov pinta una imagen idílica de estas morosas conversaciones.

Sin embargo, su retrato amistoso ha sido cuestionado por un borrador inacabado de un artículo titulado “Observaciones” encontrado en los archivos de Strájov, que desvela algunas de las tensiones que finalmente llevaron a Strájov, poco después de la muerte de Dostoievski, a denunciar a su antiguo amigo en una escabrosa carta a Tolstói. Dedicado a Dostoievski, parece haber sido escrito en Florencia o poco después, y comienza recordando uno de esos diálogos que su autor representó más tarde con tantos acentos de nostalgia. «En uno de nuestros paseos por Florencia», escribe, «me declaraste muy acaloradamente que había en mi pensamiento un defecto que odiabas, despreciabas y perseguirías hasta el día de tu muerte. Entonces nos dimos un fuerte apretón de manos y nos separamos»[31]. ¡Así de breve fue la concordia imperturbable que Strájov describió más tarde a un mundo crédulo!

¿Por qué reaccionaría Dostoievski de forma tan acalorada e insultante? Strájov siempre había estado a favor de una línea dura contra los radicales, y sus comentarios parecen referirse a esta posición. Según él, no se debe permitir que nadie escape a las consecuencias lógicas de sus convicciones y acciones; no se deben presentar excusas alegando que la gente no comprende todas las implicaciones de sus propias ideas. «Te resultaba insoportable y repugnante —escribe Strájov— que a menudo llevara nuestro razonamiento a una conclusión que, de una manera sencilla, puede expresarse así: “Realmente, es imposible que dos más dos no sean igual a cuatro”»[32].

Strájov insistía en que los radicales debían asumir toda la responsabilidad de sus creencias. Dostoievski, por el contrario, no quería todavía ponerlos contra las cuerdas, y había respondido a Strájov que su aparente incoherencia debía ser interpretada de forma más caritativa: «Obviamente, la gente que dice que “dos más dos no es igual a cuatro” quiere expresar alguna otra cosa». Para Dostoievski, la falta de lógica no es una prueba de error, sino la indicación de un conflicto entre lo que se dice y lo que se quiere decir; el error es una pista

de algo oculto y escondido bajo la idea que debe ser entendida como su *verdadero* significado. Estas palabras revelan la base sobre la que, hasta entonces, Dostoievski se había negado a condenar a los radicales al completo, por muy hostil que fuera a las ideas que expresaban. Bajo la superficie de estas ideas seguía percibiendo un deseo de bien que debía ser reconocido y admitido»[33].

Otro pasaje del texto alusivo de Strájov da un salto repentino del ámbito de la política social al del fundamento último de la moral. «¿Es el hombre realmente bueno?» pregunta Strájov de forma abrupta. «¿Somos realmente tan atrevidos como para negar su podredumbre?». Su respuesta a esta pregunta es rotundamente negativa, y apoya su conclusión apelando al testimonio de la fe cristiana: «El ideal del hombre perfecto, que nos muestra el cristianismo, no está muerto ni puede morir en nuestras almas; ha crecido junto con él para siempre. Y así, cuando se despliega ante nosotros el cuadro de la humanidad contemporánea y se nos pregunta: "¿Es bueno el hombre?", encontramos inmediatamente en nosotros la respuesta decisiva: "No, ¡está podrido hasta la médula!"»[34]. El fragmento contiene lo suficiente como para que entendamos por qué Dostoievski pudo sentirse conmovido por tal ira y hostilidad contra su presunto «amigo».

A pesar de la creencia generalizada en sentido contrario, Dostoievski no compartía la opinión «cristiana» de Strájov de que el hombre está «podrido hasta la médula» (que solo representa la opinión de un cristianismo agustiniano extremo o de la Reforma). Dostoievski creía que, puesto que el hombre, y el hombre ruso en particular, era capaz de tener remordimientos y de arrepentirse, nunca debía abandonarse la esperanza de su redención. Sin duda, Strájov entendió que esta era la causa fundamental de la negativa de Dostoievski a renunciar a toda simpatía por los radicales de una vez por todas, y de su respuesta de que «odiaría, despreciaría y perseguiría» esa forma de pensar durante el resto de sus días. Strájov estaba atacando aquí las más profundas piedades de Dostoievski, su fe fundamental en los tesoros del amor cristiano ocultos en el alma del ignorante pueblo ruso; y Dostoievski no podía perdonar semejante sacrilegio.

Después de la semana que pasaron juntos en Florencia, los dos hombres se separaron; Strájov se fue a París y Dostoievski tenía la intención de viajar al sur, a Roma y a Nápoles. Por razones desconocidas, cambió de opinión y a principios de septiembre estaba de vuelta en Petersburgo, listo para retomar su puesto como editor de facto y colaborador principal de *Tiempo*.

[1] Citado en *Istoriya Russkoi literatury XIX v*., ed. N. D. Ovsyaniko-Kulikovski, 5 vols., Moscú, 1915, 3, p. 45.

[2] B. Eikhenbaum, *Lev Tolstoy*, vol. 1, Leningrado, 1928, pp. 223-224.

[3] I. S. Turguénev, *Literary Reminiscences*, trad. David Magarshack, Nueva York, 1958, p. 194.

[4] Alexánder Herzen, *My Past and Thoughts*, trad. Constance Garnett, rev. Humphrey Higgins, 4 vols., Nueva York, 1968, 4, pp. 1574-1584.

[5] *Ibid*.

[6] I. S. Turguénev, *Pis'ma*, 13 vols., Moscú-Leningrado, 1961, 4, p. 303.

[7] G. M. Fridlender y otros, *Istoriya Russkogo romana,* 2 vols., Moscú-Leningrado, 1962, 1, p. 501.

[8] Véase, por ejemplo, la observación en el ensayo de Pisarev "Escolástica del siglo XIX" (1861) de que «el campesino ruso tal vez no ha adquirido todavía la estatura suficiente para darse cuenta de su propia personalidad y elevarse a un egoísmo razonable y al respeto de su propia individualidad» (o, más literalmente, de su propio *yo*). Dimitri Pisarev, *Selected Philosophical, Social and Political Essays,* Moscú, 1958, p. 77.

[9] Citado en V. E. Eugenioev-Maximov, *Sovremennik pri Chernyshevskom i Dobroliúbove*, Leningrad, 1936, p. 514.

[10] P. V. Annenkov, *Literaturnye vospominaniya*, San Petersburgo, 1909, pp. 549-550.

[11] Eugenioev-Maximov, *Sovremennik*, p. 548.

[12] D. I. Pisarev, *Sochineniya*, 4 vols., Moscú, 1955, 2, pp. 8-9, 10-11.

[13] *Ibid*., pp. 11, 10.

[14] *Ibid*., 15.

[15] Turguénev, *Pis'ma*, 4, pp. 358-359.

[16] *Ibid*., p. 385.

[17] Nikolái Strájov, *Kriticheskiya stat'i*, 2 vols., Kiev, 1902-1908, 1, p. 201.

[18] *Ibid*., p. 37.

[19] *Biografiya*, p. 237.

[20] *Pis'ma*, 1, p. 302; 31 de julio de 1861.

[21] *Biografiya*, p. 259.

[22] *DMI*, p. 536.

[23] *Ibid*., p. 310; 6 de junio/ 8 de julio de 1862.

[24] «El burgués», escribe Herzen, «llora en el teatro, conmovido por su propia virtud retratada por Scribe, conmovido por su heroísmo mercantil y la poesía de la tienda». Citado en A. S. Dolinin, "Dostoievski i Gertsen", *Poslednie romany Dostoevskogo,* Moscú-Leningrado, 1963, pp. 220-221.

[25] A. I. Gertsen, *Polnoe sobranie sochinenii*, 30 vols. (Moscú, 1954-1966), 26: 203-204.

[26] *Ibid*., 27, p. 247.

[27] G. F. Kogan, "Razyskaniya o Dostoevskom", *LN* 86, Moscú, 1973, p. 596.

[28] L. P. Grossman y Vyacheslav Polonski, *Spor o Bakunine i Dostoevskom,* Moscú, 1926. Para un ingenioso resumen de los argumentos opuestos, que concluye que la tesis de Grossman es un mito, véase Jacques Catteau, "Bakounine et Dostoievski", en *Bakounine: Combats et débats,* París, 1979, pp. 97-105.

[29] Kogan, "Razyskaniya", p. 596.

[30] *Biografiya*, pp. 243-244.

[31] L. P. Lansky, ed. "N. N. Strakov o Dostoevskom", *LN* 86, Moscú, 1973, p. 560.

[32] *Ibid*.

[33] *Ibid*.

[34] *Ibid*., p. 562.

26.
TIEMPO: LOS ÚLTIMOS MESES

A SU REGRESO A PETERSBURGO en el otoño de 1862, tanto Dostoievski como Strájov retomaron su trabajo en *Tiempo* con renovado brío. Grigóriev también había regresado de su exilio autoimpuesto en Orenburgo y volvía a desplegar su inmenso poder de convocatoria. A mediados de año, la lista de suscriptores de *Tiempo* había superado la barrera de los cuatro mil ejemplares, alcanzando así el nivel de publicaciones tan consolidadas como *Notas de la Patria*. La seguridad financiera estaba por fin a la vista para los Dostoievski, que, enormemente presionados, habían trabajado como galeotes para establecer una base económica sólida para su publicación. Y lo que es más alentador, su cartera editorial rebosaba de manuscritos que seguían llegando de todos los rincones de Rusia y daban fe del creciente prestigio adquirido por *Tiempo* en el breve lapso de dos años.

Sin embargo, los editores de *Tiempo* se encontraron en una situación cada vez más incómoda. La prohibición gubernamental de *El Contemporáneo* en julio de 1862, junto con el arresto simultáneo de Chernyshevski, había provocado un brusco cambio en el clima social y cultural. Ya no era posible criticar las ideas radicales —por muy respetuosamente que se hiciera o con muchas reservas— sin parecer que se apoyaban las medidas represivas del régimen. Dejar de discutir con los radicales habría significado abandonar la propia razón de ser de *Tiempo,* pero continuar con la misma política editorial equivalía a dirigirse al desastre e incluso la abominación.

La asombrosa franqueza de Nekrásov en su carta a Dostoievski, en la que explica por qué no se publicará otra contribución prometida, permite hacerse una idea de la atmósfera tensa y sospechosa que reinaba entonces en los círculos literarios. Se rumoreaba, admitió, «que yo había traicionado a Chernyshevski [a las autoridades] y que ahora andaba tan campante por Petersburgo […]. En vista de todo esto, no debo, por el momento, dar lugar a más rumores ambiguos»[1]. A Dostoievski le molestaron las implicaciones de esta carta, y tenía motivos para enfadarse por la insinuación de Nekrásov de que *Tiempo* podía ser considerado reaccionario. A pesar de que sus artículos de 1862-1863 revelan su creciente desencanto con los radicales y una inclinación cada vez mayor hacia el eslavofilismo, *Tiempo* no se había vuelto conservador en ningún sentido que hubiera ganado el favor de las autoridades. Siguió refiriéndose al *Raskol,* que era oficialmente ilegal y rechazaba todo el aparato del Estado ruso,

como prueba de la capacidad del pueblo ruso para crear sus propias formas autóctonas de cultura; y Dostoievski aduce repetidamente el sistema comunal de propiedad de la tierra como prueba adicional de dicha capacidad. De hecho, no podría haber sido más claro en su acuerdo con los principios básicos del socialismo ruso de Herzen.

La reaparición de *El Contemporáneo*, a finales de febrero de 1863, trajo al campo de batalla de *Tiempo* un nuevo y formidable enemigo, el mordaz satírico Saltykov-Shchedrín, que se había incorporado a la redacción de la revista resucitada; y se le asignó rápidamente la tarea, antes encomendada al apuesto aunque inepto Antonovich, de continuar la lucha contra los *pochvenniki*. Saltykov-Shchedrín, cuyos *Esbozos provinciales* habían aparecido en *El Mensajero Ruso* de Katkov, y algunos de cuyos esbozos también habían adornado las páginas de *Tiempo*, no había sido conocido anteriormente como un radical fervoroso. Dado que Dostoievski había expresado con frecuencia una gran admiración por su talento, su repentina intervención como destacado antagonista le dolió amargamente.

Aunque la discusión se desarrollaba de forma anónima, cada uno reconocía el sello inimitable del estilo y el tono del otro. Saltykov-Shchedrín tildó a los colaboradores de *Tiempo* de «pajaritos mansos», que viven temblorosos, constantemente amedrentados aunque «nadie os haya herido. Nadie se os opone, nadie piensa en vosotros». Hubo mucho más en esta vena condescendiente, incluyendo la predicción de que *Tiempo* pronto se «Katkovizaría», es decir, se uniría totalmente al campo antirradical; pero mientras tanto, intenta mantener una posición imposible. «¿Cuál es la línea editorial de su revista? Ninguna. ¿Qué ha dicho? Nada. Te has esforzado continuamente por decir algún tipo de verdad del orden de las "botas pasadas por agua" [expresión rusa para referirse a las sandeces], te has situado siempre entre dos aguas, y tu ingenuidad llega hasta tal punto que no has querido darte cuenta de lo bajo que has caído»[2]. Este fue solo el comienzo de un intercambio cada vez más feroz entre estas dos grandes figuras que, un año más tarde, culminaría en un brillante estallido de diálogos paródicos por ambas partes. Dostoievski tampoco se olvidó de incluir un par de arreones satíricos contra Saltykov-Shchedrín en su siguiente obra, *Apuntes del subsuelo*.

Sin embargo, Rusia estaba entonces enfrascada en acontecimientos que superaban en importancia inmediata las disputas internas de su *intelligentsia* nativa. En enero de 1863 estalló otra revuelta polaca contra la hegemonía rusa. Si la opinión rusa había sido favorable al deseo polaco de una mayor independencia local, los sentimientos cambiaron rápidamente cuando el levantamiento comenzó con una masacre de soldados rusos que dormían en sus cuarteles. Los polacos exigían, además de la independencia, el restablecimiento de las fronteras polacas de 1772, que incluían a Lituania, la Rusia Blanca y gran parte de Ucrania. La presión ejercida por Francia e Inglaterra en favor de estas reivindicaciones solo consiguió azuzar el nacionalismo ruso hasta un punto de ebullición, y el apoyo de los radicales a la causa polaca (algunos jóvenes oficiales rusos llegaron a desertar y luchar del lado de los polacos) acabó con cualquier influencia que la extrema izquierda pudiera tener todavía en la sociedad en general. El apoyo de Herzen a los polacos, asumido en contra de su buen juicio (se dejó convencer por el volátil Bakunin, siempre dispuesto a la revolución), supuso un golpe mortal para *La Campana*.

Los radicales del país apenas podían expresar su apoyo a la causa polaca en la prensa rusa. Por supuesto, un acontecimiento de tal gravedad no pasó desapercibido; pero la cobertura se limitó —como en el caso de *Tiempo*— a un resumen neutral de los despachos oficiales y a un relato de las maniobras diplomáticas internacionales. En Moscú, sin embargo, Katkov estaba llevando a cabo una campaña contra los polacos y los radicales rusos, a los que

puso en el mismo cajón de manera bastante desagradable, convirtiéndose en el hombre del momento, la voz de la indignación patriótica rusa. El hecho de que la prensa de Petersburgo no alzase su voz con la misma vehemencia sentó mal en Moscú. Los moscovitas estaban demasiado dispuestos a considerar ese relativo silencio como una señal de traición, y no dudaban en lanzar tal acusación contra el primer objetivo disponible que se ofreciera a su furia. Desgraciadamente para *Tiempo*, este objetivo resultó ser un artículo de Strájov que, aunque pretendía ser una declaración pública a favor de la causa rusa, estaba escrito en términos tan tortuosos y evasivos que podía ser malinterpretado como una justificación de la desesperada revuelta polaca.

El gobierno cerró *Tiempo* en mayo de 1863; y es una triste ironía que la revista de Dostoievski se cerrase en el mismo momento en que luchaba más ferozmente con *El Contemporáneo*. Dostoievski explica lo sucedido en una carta a Turguénev un mes después de que cayera el hacha. «La idea del artículo (lo escribió Strájov) era la siguiente: los polacos nos desprecian como bárbaros hasta tal punto, se jactan tanto ante nosotros de su civilización "europea", que apenas se puede prever que mantengan una paz moral (la única duradera) con nosotros. Pero, como no se entendió la exposición del artículo, se interpretó de la siguiente manera: que afirmamos, *de cosecha propia,* que los polacos tienen una civilización tan superior a la nuestra, y nosotros somos tan inferiores, que evidentemente ellos tienen razón y nosotros no»[3].

En efecto, tal acusación fue formulada de inmediato por un escritor de la *Gaceta de Moscú* —un periódico dirigido por Katkov— y tuvo eco en otros lugares. Cuando Dostoievski escribió una réplica, la censura prohibió su publicación y, como le informa indignado a Turguénev, «algunos periódicos (el *Día*, entre otros) están en el serio empeño de demostrarnos que la civilización polaca no es más que una civilización superficial, aristocrática y jesuítica, y que por lo tanto no es de ningún modo superior a la nuestra»[4], cuando este era precisamente el objetivo del artículo de Strájov. El zar, que ya tenía una mala disposición hacia *Tiempo*, decidió que había llegado el momento de acabar de una vez por todas con esta persistente molestia periodística. La orden de prohibir la publicación, dictada el 24 de mayo de 1863, se justificaba no solo por el artículo de Strájov, sino también por «la tendencia perjudicial de la revista»[5].

Así terminaron los días de *Tiempo*; su desaparición dejó a Mijaíl con una enorme carga de deudas. El acontecimiento fue desastroso desde todos los puntos de vista y produjo una nueva tensión en las relaciones entre Strájov y Dostoievski. Sin duda, no se puede culpar a Strájov por completo, ya que, como editor responsable, Dostoievski había leído y aprobado su ensayo. Los dos permanecieron en términos ostensiblemente amistosos, aunque todo el desastre dejó un resentimiento enconado que salió a la luz mucho más tarde en comentarios privados mutuamente hostiles.

La supresión de *Tiempo* supuso un duro golpe para la fortuna personal de Dostoievski y le privó de su única fuente regular de ingresos. Por suerte, no se quedó completamente sin recursos para el futuro, ya que las diversas obras importantes publicadas en sus páginas habían conseguido restablecer su reputación literaria. *Humillados y ofendidos* le había devuelto la atención del público, y su *Memorias de la casa muerta* le habían elevado a una fama que superaba con creces la gloria pasajera que había alcanzado con *Pobres gentes* en 1845. Antes hemos examinado *Memorias de la casa muerta* por su valor documental; retomemos ahora el texto como obra de arte. Las memorias de las prisiones se han vuelto tan familiares para nosotros (y la literatura rusa es ahora, por desgracia, tan rica en ejemplos de ellas) que uno tiende a olvidar que fue Dostoievski quien dio a su país la primera obra

maestra de este tipo. Pero así fue: su *Memorias de la casa muerta* creó el género en Rusia, respondiendo así a una inmensa curiosidad por las condiciones de vida de los «desgraciados» que se enfrentaban al Estado, especialmente los condenados por delitos políticos. Los políticos solían provenir de las filas de los educados, y cualquier alusión pública a su destino suscitaba el más vivo interés. «Mi figura desaparecerá», había escrito Dostoievski a Mijaíl en octubre de 1859. «Estas son las notas de un desconocido, pero garantizo su interés. Habrá […] la representación de personajes inéditos en la literatura, y […] finalmente, lo más importante, mi nombre. Estoy convencido de que el público lo leerá con avidez»[6]. Dostoievski contaba con que sus lectores aceptasen la obra como un informe preciso de sus años de prisión, y así lo hicieron[7]. Pero su presencia como convicto político impregnaría el libro como un todo en lugar de ser colocado en un primer plano. Esta doble perspectiva se mantiene cuidadosamente y debe tenerse en cuenta si queremos evitar el error de tomar la obra como una memoria sin adornos o como una construcción puramente ficticia; de hecho, es una combinación única de ambas cosas.

Memorias de la casa muerta debe obviamente sus orígenes a los accidentes de la existencia de Dostoievski, pero también encaja perfectamente en un género muy cultivado en la literatura rusa de aquel momento. Se producían entonces muchos relatos de experiencias personales, escritos de forma suelta, en forma de esbozo, y unidos de forma aparentemente desordenada; y Dostoievski estaba familiarizado con todos ellos. Al salir del campo de prisioneros, había leído los *Esbozos de un deportista* de Turguénev y las viñetas populares de S. T. Aksakov sobre la caza y la pesca. Los *Cuentos de Sebastopol* de Tolstói también se publicaron poco después de la liberación de Dostoievski, y este se apresuró a leerlos también, así como todo lo que salía de la pluma de Tolstói.

Las magistrales memorias de Herzen, *Pasado y pensamientos*, habían comenzado a aparecer a mediados de la década de 1850 en *La Campana*, y se publicaron nuevas entregas durante el resto de la década. La repentina aparición de esta modalidad literaria medio periodística puede atribuirse, en parte, a una relajación temporal de la censura, que animó a los escritores a hablar con más libertad que en el pasado, sin el disfraz protector de la «ficción» (Herzen, que vivía en el exilio, no tuvo que preocuparse en absoluto por la censura). Así, los escritores volvieron instintivamente a la forma del esbozo fisiológico, muy favorecida durante la década de 1840 —otro periodo de relativa libertad literaria—, que había hecho hincapié en la observación precisa de los tipos sociales de su entorno, y cuyo objetivo era representar a las personas en la rutina de su existencia cotidiana. La mayoría de los primeros esbozos de este tipo se centraban en personajes urbanos y en la vida de la ciudad, pero el renacimiento de esta forma en la década de 1850 amplió su gama temática para incluir la vida del campesinado.

Como el objetivo de estos esbozos era transmitir una impresión de veracidad, no estaban unidos por ningún tipo de intriga novelesca que pudiera despertar sospechas sobre la verosimilitud de la vida retratada. Esta relativa falta de trama se convirtió en un rasgo distintivo de la novela rusa cuando escritores como Turguénev y Tolstói pasaron a géneros más complejos que el esbozo y el relato corto. Dostoievski destaca como la gran excepción a esta tendencia de la prosa rusa del siglo XIX y ya había comenzado a experimentar con la técnica del folletín, de elaborada trama, que pronto elevaría a nuevas cotas. Pero *Memorias de la casa muerta*, entre otras muchas cosas, es también un tributo a su versatilidad literaria y demuestra que podía adaptar su técnica a su material y a cualquier propósito artístico que eligiera. Era importante, sobre todo, que el lector no tuviese dudas sobre la veracidad de su relato, y por ello Dostoievski, huyendo de todo efecto «novelesco», desarrolló su propia y

original variación de las formas de esbozo más amplias utilizadas por los escritores rusos que admiraba.

A diferencia de los de Turguénev o Tolstói, los esbozos de Dostoievski llegan al lector a través de la interposición de dos narradores marco. El primero es el presunto editor del libro, que aparece en la introducción y da la impresión de ser una persona culta, curiosa y observadora; aunque no es nativo de Siberia, ha pasado un tiempo considerable allí, probablemente en alguna función administrativa, como el amigo de Dostoievski, el barón Wrangel. Este primer narrador ofrece una imagen sarcástica de la vida en esa remota región («los habitantes son gente sencilla y no albergan ideas liberales; todo se desarrolla según las tradiciones antiguas, sólidas y honradas») que gotea un educado sarcasmo e indica al lector ruso que la región era realmente un sumidero de iniquidad.

Sus palabras son también una invitación a mirar cuidadosamente bajo la superficie de la prosa en busca de significados ocultos, y esta señal seguramente pretendía alertar al lector para que no se tomase al pie de la letra la información proporcionada por el primer narrador, ignorando al segundo. El autor nominal de los esbozos es un antiguo terrateniente, Alexánder Petróvich Goriánchikov (el nombre sugiere a alguien que ha sufrido mucho: el término ruso *gore* significa «pena» o «desgracia»), que ha cumplido una condena de diez años por asesinar a su esposa en un ataque de celos durante su primer año de matrimonio. Goriánchikov vive en completa reclusión, se gana la vida dando clases a los niños de la zona y evita todo contacto con el mundo, presumiblemente por ser incapaz de adaptarse a la vida normal tras sus años de servidumbre penal.

Cuando Goriánchikov muere repentinamente, el primer narrador consigue rescatar algunos de los papeles del muerto para que no se pierdan. Uno de los legajos contiene una «descripción desconectada de los diez años que pasó Alexánder Petróvich en el campo de prisioneros». Estas páginas se rompen de vez en cuando y se intercalan con pasajes de otra historia, «algunas reminiscencias extrañas y terribles», una probable referencia al asesinato, que persigue a Goriánchikov. De ahí que no se reproduzca esta parte del texto póstumo, y que el editor decida que solo el relato de Goriánchikov sobre sus años de prisión «no carece de interés». Puesto que Goriánchikov revela «un mundo absolutamente nuevo, hasta entonces desconocido», el editor decide exponer sus esbozos al escrutinio público.

La seriedad de este segundo narrador ha sido objeto de continuas disputas. Algunos críticos están dispuestos a tomarlo muy en serio, y el siempre iconoclasta Victor Shklovski ha tratado de argumentar a favor de dar al destino de Goriánchikov un lugar central en la interpretación del libro[8]. Pero si lo consideramos como el auténtico narrador de *Memorias de la casa muerta*, y no como el propio Dostoievski, es imposible no acusar al autor de un descuido imperdonable. En el capítulo 2, por ejemplo, cuando Akim Akimich le dice al narrador convicto que a los campesinos presos «no les gustan los caballeros […] especialmente los políticos», se está dirigiendo claramente a alguien incluido en esta última categoría; y hay otras alusiones al mismo estatus del narrador esparcidas por el libro. Además, si aceptamos a Goriánchikov como algo más que una convención, se puede acusar a Dostoievski de permitir que se produzca un perturbador choque entre su tema en su conjunto y el marco de la narración en el que está contenido. Porque ninguna de las verdades consoladoras que el narrador ha aprendido en la casa muerta, nada de la exuberancia, la sensación de esperanza, la posibilidad de comenzar una nueva vida que sintió al ser liberado, ninguno de estos acontecimientos concuerdan con el carácter y el destino del Goriánchikov, que se supone que ha escrito el manuscrito que leemos[9].

La opinión más aceptada y convincente es que Dostoievski introdujo a Goriánchikov

principalmente como medio para evitar problemas con la censura, y que no esperaba que sus lectores lo tomaran como algo más que un recurso conveniente. De hecho, tampoco lo hicieron: el libro fue aceptado universalmente como un relato más o menos fiel del pasado del propio Dostoievski como prisionero político, aunque, como recalcó mucho más tarde con un toque de humor, todavía se encontró con gente que creía que había sido enviado a la *kátorga* por haber asesinado a su esposa. Este recurso era prácticamente obligatorio para un libro de este tipo en las condiciones rusas, y también fue empleado por otro superviviente del Círculo Petrashevski, F. N. Lvov, que publicó sus recuerdos de Siberia casi simultáneamente. Un exiliado posterior, P. F. Yakubovich —cuyas memorias, publicadas a finales de siglo, delatan la influencia de Dostoievski—, explicaba en una carta lo importante que seguía siendo adoptar un «disfraz» haciéndolo lo más transparente posible («el autor no intenta que su disfraz sea más acertado: al contrario, desea utilizar un estereotipo obvio y trillado»)[10]. Así pues, es preferible tener en cuenta la presión de las circunstancias externas y no imponer a la estructura narrativa de *Memorias de la casa muerta* un patrón «artístico» más allá de lo que la evidencia permite; hay suficiente arte, pero de otro tipo.

Sin embargo, incluso si estamos de acuerdo en que Goriánchikov es más un vehículo que un narrador, y que es el propio Dostoievski quien con toda claridad habla en el cuerpo de la obra, R. L. Jackson ha sugerido perspicazmente que la invención de esta figura puede haber tenido finalmente un significado más profundo. La imagen que recibimos de Goriánchikov, que rehúye casi todo contacto humano y parece vivir en estado de shock —como si estuviera bajo el efecto de una experiencia traumática demasiado severa para ser superada— representa sin duda un aspecto de la propia acción de Dostoievski en sus encuentros en el campo de prisioneros. En el libro se refleja muy poco esa actitud, o más bien se detecta su transmutación gradual en sentimientos de comprensión y amabilidad, aunque no se retrata el proceso interior por el que se produce ese cambio. Jackson cree que, al situar al angustiado Goriánchikov en el umbral de la obra, Dostoievski lo eliminó en cierto modo del resto, y al hacerlo «liberó *Memorias de la casa muerta* de la tiranía de una subjetividad profundamente personal y misantrópica, un ego atormentado llevado a los límites de la malicia y la desesperación, hasta el agotamiento moral casi completo por años de existencia forzada en el "rebaño humano"»[11]. Esta conjetura me parece bastante plausible, y Goriánchikov bien podría haber cumplido alguna función catártica de este tipo en el curso de la creación.

Aunque *Memorias de la casa muerta* no tiene una trama en el sentido obvio, está, de todos modos, cuidadosamente organizada, y su patrón general refleja la penetración gradual del narrador en el extraño y desorientador mundo del campo de prisioneros; su descubrimiento, a medida que supera lentamente sus prejuicios y preconceptos, de una nueva comprensión de la intensa humanidad y la particular calidad moral de aquellos que al principio solo había visto con repugnancia y consternación. El plan de la obra, conformado por este proceso de descubrimiento, es, pues, de carácter «dinámico», y reproduce el movimiento de asimilación y reevaluación moral-psicológica que experimentó el propio Dostoievski.

Los seis primeros capítulos describen las primeras impresiones perturbadoras de este nuevo y extraño mundo al que ha sido expuesto. Solo tras esta iniciación, cuando ha superado su perplejidad ante el espantoso espectáculo que tiene ante sí, los individuos comienzan a destacarse con cierta claridad, y es entonces cuando los nombres de las personas aparecen en los títulos de los capítulos. Este aspecto de la forma ha sido bien definido por K. Mochulski, quien señala que, al principio, Dostoievski «es un observador externo, que solo capta los rasgos más brillantes y llamativos»; solo más tarde «penetra en las misteriosas profundidades

de este mundo» y «percibe de nuevo lo que había visto, revaloriza sus primeras impresiones, profundiza sus conclusiones»[12]. Jacques Catteau también ha señalado con finura el importante cambio de principios en la organización de los capítulos entre la primera y la segunda parte. Al principio, lo que se acentúa es la conmoción del contacto inicial ("Primeras impresiones"), o la súbita percepción del carácter individual ("Petrov"), mientras que la segunda parte se extiende en capítulos unidos por la contigüidad espacial ("El hospital") o por agrupaciones temáticas sueltas ("Animales carcelarios", "Camaradas")[13]. En otras palabras, la personalidad del narrador, bastante prominente en los primeros capítulos, se desvanece en un segundo plano a medida que se integra en la vida cotidiana de la comunidad.

Las repeticiones del libro, los continuos retornos de personajes y motivos, forman parte de la estructura por la que se profundiza y transforma la primera impresión negativa. Estas repeticiones también actúan sobre el lector para reforzar la sensación de vivir en un mundo cerrado de rutina inmutable, un mundo en el que las personas, y el propio tiempo, giran constantemente en un ciclo interminable que no permite ningún cambio real. De hecho, el tratamiento del tiempo por parte de Dostoievski es particularmente sutil y discreto, y trabaja para dar forma a las percepciones del lector bajo la aparente falta de arte de la forma del esbozo; de este modo, anticipa muchos de los experimentos de nuestros días, al correlacionar la forma del tiempo narrativo con la experiencia subjetiva. El tiempo se detiene literalmente en los primeros capítulos mientras el narrador se concentra a tientas en las percepciones desconocidas a las que se ve obligado a enfrentarse; pero se acelera gradualmente hasta que, al final, nos cuesta creer que hayan transcurrido realmente diez años. Gran parte del libro también está estructurado en torno al ciclo de las estaciones (esencialmente el ciclo del primer año de encarcelamiento, aunque Dostoievski juega con la secuencia literal de los acontecimientos).

Es probablemente este mayor sentido de la unidad que Dostoievski alcanza lo que ha llevado a tantas especulaciones sobre el género al que debe asignarse *Memorias de la casa muerta*. ¿Se trata de una serie de esbozos, de unas memorias personales o, como ha insistido Victor Shklovski, de «una novela de tipo especial»[14], una novela documental sobre una colectividad más que sobre un solo individuo o familia? La conclusión razonable es que se trata de una forma mixta que combina aspectos de los tres tipos, y que es menos importante clasificarla adecuadamente que entender la amalgama única que Dostoievski creó. La base es, sin duda, la forma del esbozo, como en Turguénev; también hay un fuerte elemento de memoria personal, como en Tolstói (la historia de un encuentro y adaptación a un medio extraño, desconcertante y aterrador), pero Shklovski también tiene razón al llamar la atención sobre la importancia que se concede al colectivo. Porque lo que distingue a *Memorias de la casa muerta* de todas las obras de la misma clase es este esfuerzo sin precedentes de un ruso cultivado por captar y retratar la esencia moral-espiritual de un mundo campesino que se ha visto obligado a *aceptar* provisionalmente como propio.

Dostoievski transmite esta percepción de la vida colectiva, la sensación de vivir en un mundo contenido y unificado, entre otras cosas, remodelando la forma del esbozo ruso para reforzar la atmósfera de aislamiento. En su clásico estudio sobre el joven Tolstói, B. M. Eikhenbaum ha señalado que, en el esbozo típico, «un recurso compositivo característico» era utilizar «un paisaje lírico como marco». Este recurso, «especialmente canonizado por Turguénev» en *Esbozos de un deportista*, también es utilizado por Tolstói en sus *Cuentos de Sebastopol,* y en ambos escritores la evocación lírica de la naturaleza proporciona una bienvenida liberación de los límites opresivos de la situación central[15]. La naturaleza ofrece una escapada a un mundo inocente de paz y serenidad en contraste con la brutalidad rutinaria

del trato a los siervos campesinos o la incesante matanza de Sebastopol. Una ocasional y conmovedora liberación de este tipo puede observarse también en los esbozos de Dostoievski cuando vuelve los ojos al cielo, siente los efectos estimulantes de la frescura primaveral o contempla la estepa que se desvanece en la distancia a través de los listones de la prisión. Pero dado que tales instancias rara vez o nunca se utilizan para enmarcar y puntuar una secuencia, nunca funcionan implícitamente para ofrecer alguna alternativa al mundo que se retrata.

Con mucha más frecuencia, el marco de los esbozos de Dostoievski lo proporcionan las tensiones de la vida en la cárcel, la vida que comparte con la colectividad. Una y otra vez en *Memorias de la casa muerta*, tras la descripción de alguna fiesta u otro acontecimiento (como los teatros de la prisión) que ha roto el tedio sofocante de la rutina, en este tipo de marco encerrado y constrictivo termina el capítulo. «¡Pero por qué describir esta Algarabía! El día opresivo llegó por fin a su fin. Los convictos se durmieron en las camas de tablas. Las vacaciones tan esperadas habían terminado. Mañana haremos la ronda diaria, mañana trabajaremos de nuevo». Aquí tenemos la «naturaleza» del mundo carcelario, que no permite al hombre disolver su dolor en su extensión ilimitada y consoladora, sino que solo hunde al individuo, que puede haber sentido un momentáneo arrebato de liberación, de nuevo desesperadamente en el aprisionamiento de su destino de masa.

Otro aspecto de *Memorias de la casa muerta* distingue la obra notablemente de otras similares de Turguénev y Tolstói. Los tres escritores comparten el mismo tema general —el encuentro de un miembro de la clase alta y cultivada con el pueblo ruso— y cada uno lo trata de forma distinta. Turguénev destaca la belleza y la riqueza espiritual de la vida campesina rusa, la poesía de sus supersticiones y costumbres, y con ello hace más imperdonable la condición de siervo del campesino y la casual crueldad con la que se lo trata. Tolstói descubre al campesinado ruso en medio de los bastiones asediados de Sebastopol y queda impactado por la tranquilidad de su heroísmo sin pretensiones, tan diferente de la vanidad que ocupa la conciencia de los oficiales de clase alta que sueñan con condecoraciones y ascensos, y esta comprensión inspira a Tolstói «una alegre convicción de la fuerza del pueblo ruso»[16]. Esta fuerza, sin embargo, se demuestra exclusivamente por su imperturbable y casi gozosa aceptación de la muerte por lealtad instintiva a Dios, al zar y a la Madre Rusia.

Solo Dostoievski describe al pueblo ruso *en rebelión* contra su condición de esclavitud, odiando implacablemente a los señores que lo han oprimido y dispuesto a usar sus cuchillos y hachas para devolver el golpe cuando el maltrato se hace insoportable. Es más, son precisamente esos campesinos —cuyos crímenes, en su mayoría, eran una protesta violenta contra la negativa a que se les considerase seres humanos plenamente conscientes— los que Dostoievski destaca como los mejores especímenes del pueblo ruso: «Después de todo, hay que decir toda la verdad; estos hombres eran excepcionales. Quizás eran los más dotados, los más fuertes de nuestro pueblo. Pero sus poderosas energías se desperdiciaron en vano, se desperdiciaron extraña e injustamente, sin remedio. ¿Y quién tuvo la culpa? ¿De quién fue la culpa?». No cabe duda de la respuesta: la abominable institución de la servidumbre y todo el complejo de costumbres sociales que habían llevado a tratar a los siervos como miembros de una especie inferior. No es de extrañar que el retrato que hace Dostoievski del campesinado ruso —el retrato que hace de ellos como indomables e inquebrantables en su incesante lucha contra la más brutal subyugación— se convirtiera, por encima del resto, en el favorito de los radicales rusos en medio de las aspiraciones revolucionarias de principios de la década de 1860.

Desde un punto de vista puramente artístico, *Memorias de la casa muerta* es

probablemente el libro más inusual que Dostoievski haya producido. Sería difícil reconocer las memorias de la prisión y su obra puramente creativa como procedentes de la misma pluma. El intenso dramatismo de la ficción se sustituye aquí por una serena objetividad en la presentación; escasea el análisis minucioso de los estados mentales interiores, y hay maravillosos pasajes descriptivos que revelan la capacidad de Dostoievski como observador del mundo exterior. Estas cualidades por así decir «no dostoievskianas» de *Memorias de la casa muerta* son una de las razones por las que varios de sus grandes contemporáneos prefirieron sus memorias de la cárcel a todas esas otras obras a las que hoy asignamos un valor mucho mayor. En una carta a Fet, Turguénev hablaba de la «maloliente autolaceración» de *Crimen y castigo*, pero calificaba la escena del baño en *Memorias de la casa muerta de* «simplemente dantesca»[17]. Herzen hizo la misma comparación con Dante, y añadió que Dostoievski «había creado a partir de la descripción de las costumbres de una prisión siberiana un fresco en el espíritu de Miguel Ángel»[18]. Tolstói consideraba el libro uno de las obras más originales de la prosa rusa; en *¿Qué es el arte?* la situó entre las pocas obras de la literatura mundial que podían tomarse como modelos de un «elevado arte religioso, inspirado en el amor a Dios y al prójimo»[19].

La escena del baño, señalada por Turguénev, es, en efecto, un ejemplo impresionante de la capacidad de Dostoievski para presentar un cuadro de masas con grandes trazos:

> No había un punto en el suelo tan grande como la palma de tu mano en el que no hubiera un convicto en cuclillas, salpicando de su cubo […]. En el estante superior y en todos los escalones que conducían a él había hombres agachados, acurrucados, lavándose. Pero no se lavaban mucho. Los hombres de la clase campesina no se lavan mucho con jabón y agua caliente; solo se dan un terrible baño de vapor y luego se duchan con agua fría; esa es su idea de un baño. Cincuenta abedules subían y bajaban rítmicamente en los estantes; todos se golpeaban hasta quedar estupefactos […]. Por regla general, las espaldas humeantes de los convictos mostraban claramente las cicatrices de los golpes o latigazos que habían recibido en el pasado, de modo que todas aquellas espaldas parecían ahora como recién heridas. Las cicatrices eran horribles; me recorrió un escalofrío al verlas. Vierten más agua hirviendo sobre los ladrillos calientes y nubes de vapor espeso y caliente llenan toda la casa de baños; todos ríen y gritan. A través de las nubes de vapor se vislumbran las espaldas llenas de cicatrices, las cabezas afeitadas, los brazos y las piernas dobladas [...]. Se me ocurrió que si un día nos juntásemos todos en el infierno sería muy parecido a este lugar.

Incluso en lo que parece un pasaje puramente descriptivo, Dostoievski selecciona el detalle simbólico («todas esas espaldas parecían ahora como recién heridas») que refuerza uno de sus motivos principales: la terrible inhumanidad de los azotes, con la degeneración del espíritu humano y la tentación diabólica de dar rienda suelta a los instintos sádicos que entrañan. Dostoievski entrelaza hábilmente todos los sucesos y accidentes aparentemente casuales de la vida carcelaria mediante este tipo de acentuación simbólica, y el libro contiene varios de estos famosos episodios muy admirados por sus contemporáneos.

Dado que en *Memorias de la casa muerta* se alude en varias ocasiones a cambios recientes en las condiciones de los campos de prisioneros, todo lector entenderá, aunque no se den fechas, que la obra trata de acontecimientos que tuvieron lugar durante el reinado de Nicolás I. El primer narrador escribe como alguien que, a principios de la década de 1860, mira hacia un pasado reciente pero ya casi legendario, y varios pasajes, como el episodio dramático del «parricida Ilyinski», introducen el punto de vista del presente. Otros indicios de la época en que se escribió reflejan claramente la respuesta de Dostoievski a la situación

sociocultural de principios de la década de 1860. De hecho, se puede argumentar que todo el libro se escribió como respuesta a esta situación, y que el retrato que hace Dostoievski del cristianismo instintivo de los campesinos convictos, así como de su hostil alienación de la clase cultivada, pretendía revelar la patente inutilidad de las esperanzas revolucionarias inspiradas en una ideología radical que los campesinos rechazarían aborrecidos si es que llegaban a entenderla.

Algunos pasajes no pueden leerse más que como manifiestos empellones contra algunas de las nociones que, propagadas enérgicamente por Chernyshevski, habían alcanzado entonces el estatus de verdad irrefutable entre la generación más joven. Había una firme creencia, por ejemplo, en el poder abrumador del entorno para determinar el comportamiento humano, una teoría que Dostoievski rechaza. «Ya es hora», afirma, «de que dejemos de quejarnos apáticamente de que nuestro entorno nos corrompe. Es cierto, sin duda, que destruye mucho en nosotros, pero no todo, y a menudo un pícaro astuto y conocedor, sobre todo si es un orador o un escritor elocuente, encubre no solo la debilidad, sino a menudo la verdadera bajeza, justificándola por la influencia del "entorno"». Dostoievski está perfectamente dispuesto a reconocer la presión del entorno, pero no a eliminar por completo la responsabilidad moral individual.

En un ataque aún más abierto contra Chernyshevski, se presenta a una viuda abnegada que vive en las cercanías del campo de prisioneros y dedica su vida a ayudar a los convictos. «Hay en Siberia, y prácticamente siempre ha habido» — comenta— «algunas personas que parecen haber adoptado como objetivo vital cuidar a los "no afortunados", mostrar simpatía y compasión pura y desinteresada por ellos, como si fueran sus propios hijos». Nastasia Ivánovna no tenía nada de especial: «Todo lo que se podía ver en ella era una bondad infinita, un deseo irresistible de complacerlo a uno, de consolarlo, de hacer algo bueno por su prójimo». Dostoievski recuerda su modesto regalo, una pitillera de cartón cubierta de papel colorido y con los bordes dorados; ella sabía que él fumaba cigarrillos y pensó que la pitillera podría darle gusto. «Algunos sostienen (lo he oído y leído)» —continúa Dostoievski— «que el más puro amor al prójimo es al mismo tiempo el mayor egoísmo. No puedo entender qué egoísmo puede haber en este caso».

Dostoievski no podría haber rechazado con mayor firmeza el intento de Chernyshevski de establecer una nueva ética sobre la base del egoísmo. Pero si bien esos pasajes son un claro desafío a la intención de refundir el código moral en términos utilitaristas, puede encontrarse un rechazo más sutil y poderoso —que pronto servirá de inspiración para *Apuntes del subsuelo*— en las páginas que describen el frenético deseo de los convictos de expresar la libertad de sus individualidades, aunque al hacerlo sacrifiquen todo interés propio en el sentido habitual para alcanzar tan solo la ilusión momentánea e irracional de cierta autonomía moral y psicológica. Lo que los prisioneros valoran más que cualquier otra cosa, como muestra Dostoievski de forma inolvidable, es «la libertad o el sueño de la libertad», y para mantener este sueño vivo a veces llegan a extremos que parecen una locura.

Los llamados convictos modelo estallan a veces de forma autodestructiva. «Y todo el tiempo», explica Dostoievski, «posiblemente la causa […] es simplemente el conmovedor anhelo histérico de autoexpresión, el anhelo inconsciente de sí mismo, el deseo de afirmarse, de hacer valer su aplastada individualidad, un deseo que de repente se apodera de él y alcanza el grado de furia, de despecho, de aberración mental, de ataques y convulsiones nerviosas. Así, tal vez un hombre enterrado en vida y que despierta en su ataúd podría golpear la tapa y luchar por abrirla, aunque, por supuesto, la razón podría convencerle de que todos sus esfuerzos serían inútiles; pero el problema es que no es una cuestión de razón, es una cuestión

de convulsiones nerviosas».

El hombre que había visto estallar ante sus ojos tales explosiones de humanidad sofocada, y que era capaz de analizarlas con mirada tan angustiosa y penetrante, difícilmente podía aceptar el «egoísmo racional» de Chernyshevski como la última palabra de la sabiduría humana. Y veremos que Dostoievski ya había empezado a enfrentar simbólicamente esta necesidad humana imposible de erradicar —la necesidad del hombre de afirmar la libertad de su individualidad— con el ideal socialista de la generación de 1860, con su intento peculiarmente ruso de integrar tal ideal con el determinismo material y un código moral utilitarista.

[1] N. S. Nekrásov, *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, 12 vols., Moscú, 1948-1953, 10, pp. 479-480.

[2] M. E. Saltykov-Shchedrín, *Sobranie sochinenii*, 20 vols., Moscú, 1965-1977, 6, p. 46.

[3] *Pis'ma*, 1, pp. 317-318; 17 de junio de 1863.

[4] *Ibid*., p. 318.

[5] Citado en V. S. Nechaeva, *Zhurnal M. M. i F. M. Dostoievskikh, Vremya, 1861-1863*, Moscú, 1973, p. 308.

[6] *Pis'ma*, 2, p. 605; 9 de octubre de 1859.

[7] De acuerdo con su intención, los esbozos de Dostoievski fueron generalmente aceptados como un relato fiable de valor documental, y las investigaciones posteriores en los archivos históricos centrales del Ejército ruso han tendido a confirmar esta valoración instintiva, aunque existen algunas discrepancias entre los documentos y la versión de Dostoievski. Se ha observado una tendencia a hacer que los crímenes de sus compatriotas sean más graves de lo que indica el registro, y se ha sugerido que lo hizo para justificar implícitamente la extrema dureza de los castigos. Pero como no tenía forma de saber cuáles eran los hechos realmente, basándose solo en lo que se le dijo, puede que no haya distorsionado nada a sabiendas. Es posible que aquello a lo que accedió Dostoievski se acercase más a la verdad que lo que las autoridades habían podido verificar a partir del testimonio de informantes campesinos, en su mayoría hostiles.

[8] Victor Shklovski, *Za i protiv*, Moscú, 1957, p. 101.

[9] Además, como ha escrito V. A. Tunimanov, para el lector «no es Goriánchikov quien sale de la cárcel, sino el autor-narrador, es decir, Dostoievski. La "conclusión" del libro no es en absoluto desesperante, y no hay que exagerar, evidentemente, el pesimismo de *Memorias de la casa muerta*». Ver Tunimanov, *Tvorchestvo Dostoevskogo, 1854-1862,* Leningrado, 1980, p. 80.

[10] *Ibid*., p. 175.

[11] R. L. Jackson, "The Narrator in Dostoievski's Notes from the House of the Dead", en *Studies in Russian and Polish Literature, in Honor of Waclaw Lednicki*, La Haya, 1962, p. 197.

[12] K. Mochulski, *Dostoievski: His Life and Work*, trad. Michael A. Minihan, Princeton, NJ, 1967, p. 186.

[13] Jacques Catteau, "De la estructura de la Maison des morts de F. M. Dostoievskij", *Revue des Etudes Slaves* 54 (1982), pp. 63-72.

[14] *Shklovski, Za i protiv*, p. 107.

[15] B. M. Eikhenbaum, *The Young Tolstoy*, trad. Gary Kern, Ann Arbor, MI, 1972, p. 77.

[16] L. N. Tolstói, *Tales from Army Life*, trad. Louise y Aylmer Maude, Londres, 1951, p. 105.
[17] I. S. Turguénev, *Pis'ma*, 13 vols., Moscú-Leningrado, 1961, 6, p. 66.
[18] Citado en *PSS*, 4, p. 296.
[19] *Ibid*., p. 297.

27.
APUNTES DE INVIERNO SOBRE IMPRESIONES DE VERANO

LA ÚLTIMA OBRA IMPORTANTE que Dostoievski publicó en *Tiempo* fue *Apuntes de invierno sobre impresiones de verano* (*Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh*), una serie de artículos en los que lanza un ataque en toda regla a las principales piedades del credo radical. Dostoievski aprovecha la ocasión de su primer viaje por Europa para explorar toda la enmarañada historia de la relación entre los rusos cultos y la cultura europea. En este marco discute también las cuestiones más amplias que entonces planteaba la ideología radical: la base de un nuevo orden moral y social; la cuestión del socialismo; el destino futuro de la humanidad. Para cuando termine, habrá descubierto tanto la postura literaria como la ideológica que le llevará, en el plazo de dos años, a la composición de su primera obra maestra postsiberiana, *Apuntes del subsuelo*.

Al igual que estadounidenses como Hawthorne, Emerson y Henry James, los rusos cultivados sentían la necesidad de definir su propia individualidad nacional comparándose con Europa, y *Apuntes de invierno* de Dostoievski se inscribe en una larga serie de obras a través de las cuales los rusos han examinado las raíces de su propia cultura tal y como había evolucionado, desde Pedro el Grande, bajo las sucesivas oleadas de influencia europea. Solo haciendo la preceptiva peregrinación a Occidente, solo dejando de ver a Europa a través de la bruma de la distancia como una tierra encantada, podía un ruso descubrir qué aspectos de la influencia europea en su tierra natal podría desear conservar y cuáles descartar. En consecuencia, el diario de viaje ha sido siempre uno de los principales medios por los que se ha agudizado y afirmado la autoconciencia rusa; y los *Apuntes de invierno* de Dostoievski, fieles a su estilo, nos ofrecen una expresión más completa y franca de sus convicciones que cualquiera de las publicadas hasta ahora.

Como le ocurre a la inmensa mayoría de los viajeros a un país extranjero, gran parte de lo que Dostoievski vio y sintió se correspondía, para su regocijo, con las expectativas que se había creado antes de partir. Roman Jakobson ha señalado en tono humorístico la similitud de la reacción a Europa, y en particular a Francia, que puede observarse a lo largo de un siglo y medio en los escritos de toda una variedad de visitantes rusos. Ya sea en 1800 o en 1900, ya sea un radical socialista, un patriota eslavófilo, un reaccionario acérrimo, un liberal moderado

o un esteta simbolista completamente apolítico, los rusos han respondido invariablemente a un «mito de Francia» homogéneo, bien representado en una de las cartas de Dostoievski ya citadas[1]. «Los nuestros son simplemente unos bribones carnívoros», comenta a Strájov, «y, la mayoría de las veces, son conscientes de ello, pero aquí están completamente convencidos de que así debe ser. El francés es agradable, decente, educado, pero falso, y el dinero para él lo es todo»[2].

Mucho antes de emprender su viaje, Dostoievski estaba convencido de que Europa era una cultura moribunda que había perdido el vínculo espiritual que la dotaba de unidad. Por lo tanto, para él era sencillo atravesar las ilusiones de la brillante superficie europea y detectar al instante la corrupción que yacía oculta bajo ella. Es cierto que algunas manifestaciones de esta corrupción podrían parecer similares en París y en Petersburgo; los pícaros y los sinvergüenzas existían con tanta seguridad en un lugar como en el otro. Pero la carta de Dostoievski muestra la táctica que utilizará en *Apuntes de invierno* para eludir las consecuencias de esas reflexiones tan poco imparciales. Los rusos son conscientes de su delincuencia moral; la sienten como tal; y por eso han conservado la base indispensable de la moral. Los europeos se han vuelto tan depravados que se les escapa el sentido mismo de su propia conducta y toman complacientemente el mal por el bien. Esta insistencia en el embrutecimiento moral de Europa es un *leitmotiv* a lo largo de *Apuntes de invierno* y aparece como su conclusión final. Pero tal generalización, difícilmente inesperada para los lectores habituales de *Tiempo*, tiene menos interés en este momento que la forma y los medios con los que se expresa.

Escrito en primera persona, *Apuntes de invierno* es un diálogo continuo con aquellos a los que Dostoievski se dirige como «mis amigos». Ellos le instan a comunicar sus impresiones sobre Europa. Él accede encantado; las *Notas de invierno* son su respuesta a sus demandas. Dostoievski decide dedicarse a transmitir sus «sinceras observaciones», aunque está seguro de que sus amigos tendrán una actitud predeterminada hacia Europa —que es impresionante — que no surge en sus propias reacciones. Sus primeros contactos con la vida europea en Alemania habían violado todas las normas y reglamentos de las «autoridades de renombre». Nada —ni Unter den Linden ni la catedral de Colonia— había despertado su deseo de ponerse rodillas. Todo esto le resultaba terriblemente inquietante, incluso inexplicable, hasta que un día volvió a su habitación de hotel sintiéndose mal y examinó sus síntomas: «Mi lengua estaba amarilla y tenía mal aspecto […]. Pensé: "¿Puede ser, puede ser realmente que el hombre, señor de toda la creación, dependa hasta tal punto de su hígado? ¡Qué bajeza!"».

Aunque no sea por otra razón, esta referencia al hígado recuerda inevitablemente las frases iniciales de *Apuntes del subsuelo*; y aunque la alusión anatómica puede parecer a primera vista una coincidencia casual, un análisis más pausado revela una relación más profunda. De hecho, la estrategia retórica utilizada aquí es una anticipación de la que se despliega con tanta maestría en la obra de ficción, en la que el autor, escribiendo de nuevo en primera persona, también dramatiza una escisión en su conciencia entre un patrón de comportamiento que podría considerarse normal y razonable y una reacción emotiva inesperada que surge de algún nivel instintivo y visceral, de las profundidades del yo. Ambas obras, además, mantienen la misma estrecha relación «dialógica» con el lector («mis amigos»), que se convierte en una presciencia implícita e invocada en el interior del texto a la que se apela constantemente como interlocutor.

En este primer capítulo de *Apuntes de invierno*, existe precisamente la misma situación entre Dostoievski y sus lectores que la que recreará más tarde para el hombre del subsuelo. Estos lectores anticipan una actitud de reverencia, de ojos abiertos de par en par ante las

glorias de Europa, y el autor comparte esta expectativa lo suficiente como para que, cuando sus propias respuestas involuntarias no se correspondan con dicha expectativa, solo pueda reírse de sí mismo por su incapacidad. Pero, al mismo tiempo, siente que su irreverencia es una reacción más autónoma que la obediencia automática que esperan sus lectores. De ahí que su ironía sea doble, ya que se dirige tanto contra sí mismo (por no haber estado a la altura de Europa) como contra el lector (por ser incapaz de contar algo que no sea un punto de vista convencional y manido). Esta «ironía invertida», que se vuelve contra el escritor como medio para volverse contra un juez y crítico imaginado en la persona del lector, es precisamente la que se utilizará en *Apuntes del subsuelo*.

Dostoievski quiere que el lector comprenda que su reacción no es en absoluto tan aberrante como puede parecer. Al contrario, surge directamente de la ambivalente relación de la psique rusa con la cultura europea. Expresa la adoración de Europa inducida por la educación, el odio a sí mismo provocado por dicha adoración y, a continuación, la necesidad irreprimible de afirmar la independencia, aunque sea de forma autoparódica. La negativa rusa a reconocer el secreto de su relación ambivalente con Europa se refleja en la ironía invertida de Dostoievski, que anticipa jocosamente esas reacciones indignadas y las supera al mismo tiempo.

Sus meditaciones sobre las anomalías de la actitud rusa hacia Europa llevaron naturalmente a Dostoievski a pensar en los orígenes de su fatídica relación. Bosqueja su historia en un capítulo que, aunque tachado de «completamente superfluo», contiene el meollo de la cuestión. «Me puse a reflexionar», dice, «sobre este tema: cómo Europa se ha reflejado en nosotros en distintos momentos y ha irrumpido constantemente en nosotros con su civilización, y […] la cuestión de cuántos de nosotros somos ahora del todo civilizados». En el pasado, a pesar de la brillante capa francesa que daba lustre a la corte de Catalina la Grande, el terrateniente y el aprendiz de cortesano ruso seguían conservando sus antiguas costumbres y sentimientos. Estos eran ciertamente brutales, bárbaros y repugnantes, pero seguían siendo los suyos, seguían siendo rusos; y el pueblo se sentía más a gusto con esta generación que con su descendencia, más «humana». Entonces llegó Chatski, el héroe de la comedia de Griboyedov, *Ay de la sabiduría*, que había asimilado la cultura de Europa y, al regresar a Rusia, encontró la vida insoportable. Chatski, el primero de los hombres superfluos, huye de nuevo a Europa, lamentando que ya no haya lugar para él en su patria. «Hay algo que no puedo entender», escribe Dostoievski. «Chatski era, después de todo, un hombre muy inteligente. ¿Cómo es posible que un hombre inteligente no encuentre aquí nada que hacer? A todos ellos les pasó igual, no encontraron nada que hacer durante un periodo de dos o tres generaciones».

En cuanto al último tipo de ruso, el progresista y radical, ni sigue una farsa como el cortesano de Catalina ni se siente turbado por la duda de sí mismo; se ha vuelto completa y complacientemente europeo. «Porque ahora estamos muy seguros de nuestra misión civilizadora. No tenemos un suelo nativo como pueblo. ¿Nacionalidad? ¡No es más que un sistema de pago de impuestos! El alma: una *tabula rasa*, un trozo de cera, con el que se puede pegar en el acto un hombre de verdad, un hombre genérico, universal, un homúnculo; lo único que hace falta es aplicar los frutos de la civilización europea y leer dos o tres libros». Ya puede oírse la voz burlona y provocadora del hombre del subsuelo en estas frases, que contienen exactamente las inflexiones de su tono: una identificación parcial («nosotros») con ideas que realmente aborrece y rechaza implícitamente a través del propio sarcasmo con el que se afirman. Visiblemente, las meditaciones de Dostoievski sobre el modo en que Europa ha sido asimilada en la psique rusa, y su intento de dramatizar esta simbiosis a través de sus

propias reacciones como figura *representativa,* le han llevado estilísticamente al umbral mismo de su próxima creación.

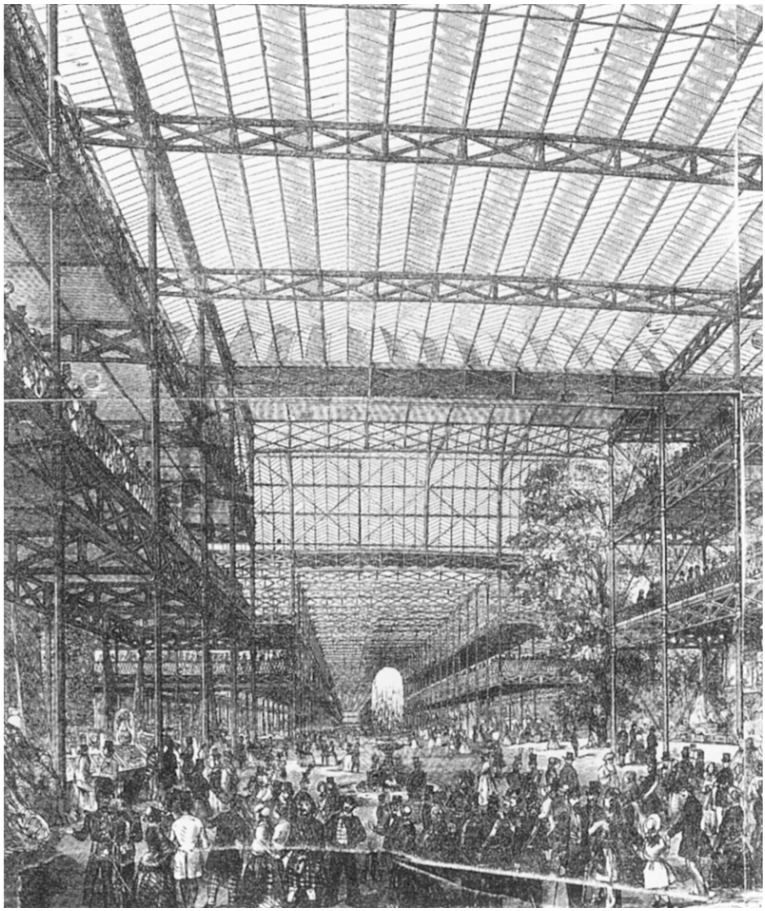
En el cuarto capítulo de *Apuntes de invierno*, Dostoievski cruza por fin la frontera francesa y, recordemos, descubre que su compartimento ferroviario ha sido invadido por espías de la policía. No cabe duda de que deseaba que sus lectores rusos sintieran el apropiado escalofrío de horror ante semejante vigilancia, y concluyeran que las cacareadas libertades de Occidente no eran más que una serie de farsas: los rusos no tenían motivos para envidiar la «libertad» europea. Pero Dostoievski no podía dejar descansar el asunto, y refuerza esta exposición de la hipocresía europea contrastando la presunta reacción rusa con la violación europea de las normas de decencia política. La pareja de ancianos que regentaba uno de los hoteles en los que se alojaba en París, y que le solicitó una información sobre su persona que iba destinada a la policía, le explicó angustiada que toda esa documentación era absolutamente «necesaria»; y era una pareja muy respetable y digna, la quintaesencia del decoro burgués. «Pero la palabra "necesaria", lejos de pronunciarse en tono pesaroso o despectivo, se pronunció, más bien, precisamente en el sentido de la más completa necesidad, hasta el punto de denotar que coincidía con sus propias convicciones personales». Es de suponer que este no habría sido el caso en Rusia, donde la gente se plegaba a la fuerza y por las presiones recibidas a una necesidad histórica sin permitir que esta borrara su conciencia moral.

Dostoievski pasa rápidamente a Londres, la ciudad en la que la vida occidental, desalmada y descorazonada merced a su craso materialismo y su desvergonzada tentación por todo lo que no fuese la sórdida búsqueda del beneficio mundano, se reflejaba de la manera más arrogante y descarada. El capítulo sobre Londres lleva como título el nombre único y extravagante del falso dios de la carne execrado en el Antiguo Testamento, «Baal». Es este dios, trasunto del materialismo moderno, ante el que toda la civilización occidental se inclina ahora postrada; y los resultados pueden verse en el lienzo que Dostoievski pinta con una paleta aún más oscura que la de Dickens, el inspirado poeta nativo de la sordidez y la miseria de la ciudad. Londres no es más que un despiadado desierto anegado de proletarios salvajes, semidesnudos y embobados que ahogan sombríamente su desesperación en el desenfreno y la ginebra. Y sobre todo este caos de multitudes inquietas y preocupadas, de maquinaria silbante y rugiente, de escenas desgarradoras de degradación brutalizada, reina el gran ídolo al que todos rinden homenaje: el espíritu de Baal encarnado en la resplandeciente y majestuosa Feria Mundial de Londres.

Durante sus ocho días en Londres, Dostoievski hizo una visita obligada al famoso Palacio de Cristal para ver la segunda Feria Mundial de Londres, inaugurada en mayo de 1862 y dedicada a exhibir los últimos triunfos de la ciencia y la tecnología. Monumento de la arquitectura moderna, construido originalmente para la primera Feria Mundial de Londres en 1851 por Sir Joseph Paxton, el enorme edificio de hierro fundido y cristal, que abarca diecinueve acres y está situado en un terreno elevado a las afueras de la ciudad, se había transformado desde entonces en un museo. El Palacio de Cristal se convirtió así para Dostoievski en una imagen del impío espíritu de la modernidad que se cernía malévolamente sobre Londres; y en su imaginación este espíritu adopta la forma de la monstruosa Bestia cuya llegada fue profetizada en el Apocalipsis:

> ¿Puede acaso ser este el ideal realizado? —piensas— ¿o es más bien el fin? No parece que este sea el «único rebaño». ¿De verdad vamos a tener que aceptar esto como toda la verdad y callar de una vez por todas? Todo esto es tan majestuoso, victorioso y orgulloso que te deja sin aliento. Observas estos cientos de miles, millones de personas, fluyendo obedientemente hacia aquí desde

todo el mundo; gente que viene con un solo pensamiento, pacífica, incesante y silenciosamente se agolpa en este colosal palacio; y sientes que algo ha sido finalmente completado y terminado. Es una especie de ilustración bíblica, una profecía del Apocalipsis que se ha cumplido ante tus ojos. Sientes que hay que adoptar una perpetua resistencia y negación espiritual para no rendirte, para no someterte a lo impresionante, para no inclinarte ante el hecho y divinizar a Baal, es decir, para no aceptar lo existente como su ideal[3].



19. Salón principal del Palacio de Cristal. De *Scientific American*, 19 de marzo de 1851.

Dostoievski reconoce así el poder de este ídolo mediante la descripción sobrecogedora de su santuario, pero sus palabras resuenan con el mismo estruendo cuando retrata el destino de sus víctimas y sus sacrificios. Cualquier vestigio de sentimiento humano entre ellos parecía haber sido borrado; todo lo que podía detectar era una frenética búsqueda de placer sensual y de olvido. «El pueblo es siempre el pueblo», observa Dostoievski después de dibujar algunas escenas de las calles de Londres, «pero aquí todo era tan colosal, tan sorprendente, que te parecía captar de forma tangible lo que hasta ahora solo habías imaginado. Aquí ya no se ve un pueblo, sino la sistemática, sumisa e inducida aniquilación de la conciencia». Lo que había en el fondo de todo este esplendor externo, alcanzado al precio de tanta miseria humana, era «la misma lucha obstinada, muda y arraigada, la lucha a muerte entre el principio general

occidental de la individualidad y la necesidad de vivir juntos de alguna manera, de establecer una sociedad y organizar un hormiguero. Incluso convertirse en un hormiguero con tal de organizar algo, con tal de no comerse los unos a los otros; de lo contrario, uno se convierte en caníbal»[4].

La sociedad inglesa (occidental) estaba, pues, dominada por la guerra de todos contra todos, que en el mejor de los casos, puesto que había que crear alguna forma de orden social, solo podía conducir al «hormiguero», al cumplimiento total e irreflexivo de la voluntad humana con los mandatos del Moloch social. Qué diferente, podemos imaginarnos bien pensando a Dostoievski, con el espíritu que reinaba en la aldea rusa, por muy atrasada que estuviese y por más que sus recursos escasearan. ¿No había escrito él mismo, apenas un año antes, que Occidente era incapaz de poner en práctica el principio de comunalidad porque allí «no se ha fundido con la vida», mientras que en Rusia ya existía como un hecho social aceptado y solo esperaba un mayor desarrollo favorable?

Poco después de su encuentro con Dostoievski, Herzen volvió a exponer con más contundencia la misma conclusión en una serie de cartas abiertas dirigidas a Turguénev que tituló *Finales y comienzos* (Europa estaba al final de su vida histórica, Rusia al principio). «La pequeña burguesía», afirma Herzen sin rodeos, «es la última palabra de la civilización basada en el dominio incondicional de la propiedad», y Rusia podría pronunciar una nueva «palabra» en la historia del mundo porque nunca había aceptado este principio de la propiedad como sacrosanto[5]. El socialista radical ruso Herzen y el *pochvennik* Dostoievski compartían pues la misma aversión a la sociedad occidental y depositaban las mismas esperanzas en las presuntas proclividades socialistas del campesino ruso. Pero para Dostoievski estas inclinaciones socialistas estaban arraigadas en una concepción exaltada de la abnegación cristiana que Herzen, ateo ilustrado y hombre de mundo liberado, difícilmente habría estado dispuesto a aceptar como ideal.

Los tres últimos capítulos de *Apuntes de invierno* están dedicados a París, y estas páginas son las que más se acercan a ofrecer a los lectores de Dostoievski algo de lo que suele encontrarse en los relatos rusos sobre Europa. Todas sus impresiones están muy estilizadas a la manera del famoso satírico francés de la burguesía, Henri Monnier, cuya lectura Dostoievski había disfrutado cuando era joven. La frase más famosa de Monnier —*ma femme et mon parapluie!* [«¡mi mujer y mi paraguas!»]— había sido citada por Dostoievski en una carta diecisiete años antes[6], y la imagen del burgués francés complaciente, autosatisfecho y pomposamente ridículo al que Monnier ponía en la picota reaparece en las páginas de Dostoievski, esbozada aún más ácidamente por una pluma impregnada de cáustico desprecio. En general, la imagen que transmite Dostoievski es la de una sociedad podrida hasta el tuétano por la codicia, pero consumida por la vanidad de su propia perfección moral. Toda la vida francesa bajo Napoleón III es vista como una comedia siniestra, escenificada de forma excluyente con el fin de permitir a la burguesía disfrutar tanto de su continua acumulación de riqueza como del espectáculo de su inefable virtud. Dostoievski escribe que «todo su ideal [el de los trabajadores] es convertirse en propietarios y poseer tantas cosas como sea posible». Aunque la burguesía teme a todos —a la clase obrera, a los comunistas, a los socialistas—, todas esas aprensiones son el resultado de un error ridículo. Ningún grupo de Occidente representa realmente amenaza a la hegemonía del principio *espiritual* encarnado en la burguesía.

¿Qué ha sido, después de todo, de los ideales de la Revolución francesa bajo el Segundo Imperio, los ideales de la *liberté*, la *égalité* y la *fraternité*? Coincidiendo puntualmente con Karl Marx y los socialistas, Dostoievski considera que la libertad política y la igualdad

jurídica, no acompañadas de la igualdad económica, son simplemente ficciones repulsivas inventadas por la burguesía para engañar al proletariado. En cuanto a *la fraternité,* Dostoievski dice que se encuentra en la posición más curiosa de todas. Europa siempre habla de la fraternidad e incluso la ha elevado a la categoría de ideal universal, pero la fraternidad es la antítesis misma del carácter europeo:

> En la naturaleza francesa, y en la naturaleza europea occidental en general, la fraternidad no está presente. En su lugar, encontramos el principio personal, el principio de aislamiento, una vigorosa preocupación por uno mismo, la autoafirmación, la autodeterminación, dentro de los límites del propio yo. Este yo se contrapone, como principio separado y autojustificado, a la naturaleza entera y a todos los demás seres humanos; reclama la igualdad y la equivalencia con todo lo que existe fuera de él.

Dostoievski pasa a describir lo que es *realmente* la hermandad; y aunque habla en términos puramente morales, todo lector ruso sabrá inmediatamente que la realidad social a la que se refiere es la *obshchina* campesina rusa, con su tierra en común y su administración democrática para el bien de todos. La verdadera hermandad, como en la *obshchina*, es una relación mutua instintiva entre el individuo y la comunidad en la que cada uno solamente desea el bienestar del otro. El individuo no insiste, como en Occidente, en sus derechos exclusivos como yo aislado; aporta libremente estos derechos a la comunidad en sacrificio, sin que se le pida siquiera que lo haga. Recíprocamente, la comunidad, sin exigir ni *imponer* condiciones al individuo, le garantiza una protección y un estatus iguales a los de todos.

Dostoievski ilustra esta situación ideal en forma de diálogo entre el individuo y la comunidad. «Mi mayor alegría», dice el individuo, «es sacrificarlo todo por vosotros, sin haceros daño al hacerlo». Pero la comunidad, tal como la ve Dostoievski, responde entonces: «Nos ofreces demasiado. Toma […] también todo lo que es nuestro. Constantemente y con todas nuestras fuerzas, lucharemos por aumentar tu libertad personal y tu realización individual […]. Estamos todos detrás de ti; garantizamos tu seguridad; velamos eternamente por ti». Y entonces, volviéndose de nuevo hacia el escéptico lector, Dostoievski cae en el tono burlón del hombre del subsuelo: «¡Hay una utopía para ustedes, señores! Todo se basa en los sentimientos, en la naturaleza, no en la razón. Esto es realmente humillante. ¿Qué piensan ustedes? ¿Es esto una utopía o no?». Si por Utopía se entiende un ideal aún no realizado, entonces para Dostoievski el intercambio que acababa de esbozar no era utópico en absoluto; creía firmemente que ese ballet de sublimidad moral *existía* realmente —aunque en formas a menudo imperfectas y distorsionadas— en el corazón de la vida campesina rusa. Y este estado de armonía social no solo era imposible, sino incluso incomprensible para la personalidad europea, que no podía concebir la obtención de nada para sí misma sin entablar una lucha contra los otros. «Sus exigencias se hacen de forma beligerante, insiste en sus derechos, exige un estatus de igualdad, y ese es el fin de la fraternidad».

Dostoievski insiste en que la hermandad requiere un desarrollo de la personalidad mucho más elevado que el que se ha alcanzado en Occidente: «Entiéndanme: un sacrificio voluntario y totalmente consciente de uno mismo en interés de todos, realizado sin ningún tipo de coacción, es en mi opinión un signo del más alto desarrollo de la personalidad. Sacrificar voluntariamente la propia vida por todos, morir en la cruz o en la hoguera, solo es posible si antes se ha producido el más robusto desarrollo de la personalidad». Este sacrificio, además, debe hacerse sin la más mínima sugerencia o pensamiento de recompensa; si tal idea está presente, entonces lo arruina todo al destruir la naturaleza moral subyacente del acto de

autosacrificio y convertirlo en un cálculo utilitarista. «Hay que sacrificarse», explica Dostoievski, «para darlo todo e incluso desear que no se pueda dar nada a cambio, para que nadie se vea privado de nada por ti». De lo que se deduce que la verdadera fraternidad no puede establecerse ni crearse artificialmente: «Debe vivir inconscientemente en la naturaleza de toda la raza, en una palabra: para tener el principio fraternal del amor hay que amar. Hay que sentirse instintivamente atraído por la fraternidad […] a pesar de los sufrimientos seculares de una nación, a pesar de la bárbara crudeza y de la ignorancia que haya arraigado en ella, a pesar de la esclavitud secular y de la invasión de las razas extranjeras […] en una palabra, la necesidad de la comunicación fraternal debe estar en la naturaleza de un pueblo, debe nacer con él o haber sido asimilada como forma de vida desde tiempos inmemoriales». Así pues, la fraternidad solo está al alcance del pueblo ruso; todos los intentos de establecer este principio en Occidente, como alternativa a los horrores de la guerra de todos contra todos, están condenados al fracaso.

Este es el contexto en el que Dostoievski plantea la cuestión del socialismo, que justo entonces había dejado de tener mucha importancia en Europa, pero que seguía siendo crucial en Rusia. Fueron los socialistas, reconoce Dostoievski, quienes realmente se tomaron en serio el ideal de *la fraternité* y trataron de encontrar la forma de ponerlo en práctica. Proclaman: «¡Todos para uno y uno para todos!», y no se puede imaginar nada mejor que ese ideal, está de acuerdo Dostoievski. Pero cuando los socialistas se enfrentan a la naturaleza del hombre europeo, al que el principio de la fraternidad le es espiritualmente ajeno, apelan a su razón y tratan de convencerle de que la fraternidad será beneficiosa para todos una vez establecida. Los socialistas argumentan, predican, explican, elaboran planes y proyectos, y señalan con gran especificidad qué beneficios se obtendrán y «cuánto debe contribuir libremente cada uno, en detrimento de su personalidad, a la comuna».

Para ser justos con Dostoievski, no es que él acuse al ideal socialista de implicar ninguna compulsión. Por el contrario, reconoce explícitamente que los socialistas desean una aceptación voluntaria de sus objetivos, pero acepta como axiomático que el socialismo —el socialismo utópico de mediados del siglo XIX, con su empeño en establecer comunidades ideales y transformar las relaciones humanas— implica una invasión de los derechos del individuo. Este postulado, tan evidente para Dostoievski que no se toma la molestia de explicarlo, debe entenderse en la perspectiva de su comparación implícita con el pueblo ruso. El ruso, para quien la fraternidad es un instinto vital, no experimenta ningún conflicto interior como resultado de los sacrificios que exige la vida en su pueblo. Pero el europeo, cuyo instinto primario es el interés propio egoísta, solo puede sentir las exigencias de la comuna socialista como una violación de la completa autonomía de su personalidad individual. Por esta razón, el motivo racional del interés propio —el motivo que los radicales rusos, siguiendo a Chernyshevski, que se convirtió en la piedra angular de su visión del mundo— es el «pelo» que destruirá el instinto innato ruso de verdadera hermandad una vez que se introduzca en la maquinaria. Para reforzar esta conclusión, Dostoievski menciona algunos incidentes de la accidentada historia de las comunidades socialistas (las de Cabet y Victor Considérant), de las que estaba bien informado. La mayoría de estos intentos se desmoronaron rápidamente como resultado de las disputas internas, y Dostoievski extrae la que le parece la lección pertinente:

> Naturalmente hay algo muy tentador en vivir, si no fraternalmente, sí al menos sobre una base puramente racional, es decir, está bien cuando todos te protegen y te exigen solo trabajo y acuerdo. Pero aquí surge un misterio: parece que al hombre se le protege completamente, se le promete comida, bebida y trabajo, y por todo ello se le pide a cambio solo una pequeña gota de su libertad

> personal para el bien de todos, la más pequeña e ínfima gota. Pero no, al hombre no le gusta vivir según tales cálculos, incluso esta minúscula gota le resulta gravosa. Le parece, estúpidamente, que eso implica pena de cárcel y que está mejor solo porque es completamente libre. Y, sabes, aunque sea desollado vivo por esa libertad, aunque no tenga trabajo, se muera de hambre, y su libre albedrío sea igual a nada, a este excéntrico le parece que su libre albedrío es mejor.

En este pasaje trascendental, podemos observar las amargas lecciones de los años de prisión de Dostoievski, en los que vivió una pesadilla en la que constató la necesidad, imposible de erradicar en el hombre, de *sentirse* libre, y cómo esas lecciones se combinan con sus reflexiones sobre el socialismo, sobre la comuna rusa y sobre las relaciones de Rusia con Europa, para crear los contornos del hombre del subsuelo. El «tipo excéntrico» (*chudak*) que se materializa en esta cita, y que se niega a renunciar a la más mínima gota de su libertad como precio para unirse a la comuna socialista, proporciona inequívocamente el primer atisbo de este memorable personaje.

Enfrentada a la elección de preservar la plena autonomía de la personalidad o rendir parte de ella para obtener alguna ventaja propia, la humanidad, creía firmemente Dostoievski, elegiría instintivamente el sufrimiento y las penurias en aras de la libertad. Por eso las comunas socialistas racionalistas estaban condenadas al fracaso y por eso la aceptación de las ideas europeas por parte de los radicales rusos —ideas que acentúan los elementos de autoestima de la psique humana— resultaba tan desastrosa. Dostoievski considera que la rebelión del *chudak*, en tales circunstancias, es inevitable e incluso saludable (lo que explica su aparente identificación con la rebelión similar del hombre del subsuelo contra las leyes de la naturaleza). En ambas posturas, tenemos una defensa y afirmación del valor positivo de la libertad moral y psicológica. Pero, como también indica Dostoievski, las consecuencias de tal comportamiento*, sin* ninguna posibilidad de reconciliación entre el individuo y la sociedad, serán inevitablemente autodestructivas; y solo un mundo regido por los ideales sociales y morales cristianos aún vivos en la comuna rusa pueden evitar el caos. Solo en un mundo así se respetará la libertad del individuo; solo aquí será el individuo inspirado por el espíritu del amor para entregase, no por una doctrina utilitarista de interés propio, sino por el bien de todos. Desde el punto de vista de Dostoievski, independientemente de lo que podamos pensar de su plausibilidad, su oposición a la filosofía del «egoísmo racional» era una defensa de la comuna rusa; y esta comuna era el fundamento del destino, señalado por la mano de la Providencia, sobre el que se construiría la sociedad socialista cristiana del futuro. Estaba convencido de que, una vez realizada en Rusia, florecería en una nueva y gloriosa fase de la historia mundial.

Los *Apuntes de invierno* de Dostoievski nos sitúan, pues, en el umbral de su gran periodo creativo, que comienza con la composición de *Apuntes de invierno* dos años más tarde. No es solo que esta obra contenga algunos de los principales símbolos y motivos de *Apuntes del subsuelo*; el mal del hígado como signo, el hormiguero, el Palacio de Cristal, la «estúpida» obstinación del «tipo excéntrico» dispuesto a entregar hasta la más mínima gota de su libertad a la artificial y racional comunidad socialista. Más importante aún es la retórica de la ironía invertida, que el hombre del subsuelo simplemente interiorizará a un nivel mucho más alto de autoconciencia filosófica y psicológica. Porque concentrará en su interior *todas* las contradicciones derivadas de la ambivalente actitud rusa hacia Europa, representada por las dos ideologías radicales que Dostoievski había encontrado hasta entonces en su vida: el egoísmo racional y el materialismo de la década de 1860 y el socialismo utópico filantrópico y romántico de la década de 1840.

[1] Roman JAKOBSON, "Der Russische Frankreich-Mythus", *Slavische Rundschau* 3 (1931), pp. 636-642.

[2] *Pis'ma*, 1, p. 310; 26 de junio/ 8 de julio de 1862.

[3] Walter Houghton señala que la Feria Mundial de 1851 fue recibida en general por «la identificación del progreso con el espíritu de Dios», y cita un pasaje de Charles Kingsley, quien escribió que «se emocionó hasta las lágrimas; para él [entrar en el Palacio de Cristal] era como entrar en un lugar sagrado». Unos días después, Kingsley predicó un sermón en el que veía todo lo que simbolizaba el Palacio como «pruebas del Reino de Dios, realización de los dones que Cristo recibió para los hombres, más vastos que cualquiera de los que ellos [nuestros antepasados] habían soñado». Walter E. HOUGHTON, *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870,* New Haven, 1957, p. 43.

[4] Es sorprendente observar la similitud de las observaciones de Dostoievski sobre Londres con las de Friedrich Engels en su obra *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. «Cientos de miles de personas de todas las clases y rangos de la sociedad se agolpan unas junto a otras [en las calles]. Mientras tanto, a nadie se le ocurre que los demás merezcan siquiera una mirada. La brutal indiferencia, el aislamiento insensible de cada individuo en su interés privado, se vuelve tanto más repulsivo y ofensivo cuanto más se les empuja a vivir en un espacio minúsculo. Sabemos muy bien que este aislamiento del individuo, este egoísmo estrecho de miras, es en todas partes el principio fundamental de la sociedad moderna. Como en Stirner, aquí los hombres se consideran solo como objetos útiles». Citado en Steven MARCUS, *Engels, Manchester and the Working Class,* Nueva York, 1975, p. 147. Geoffrey C. KABAT hace una comparación detallada entre esta obra de Engels y las *Notas de invierno* de Dostoievski en su *Ideology and Imagination,* Nueva York, 1978, pp. 74-91.

[5] HERZEN, *My Past and Thoughts*, trad. Constance GARNETT, rev. Humphrey HIGGINS, 4 vols., Nueva York, 1968, 4, pp. 1688-1689. Mi traducción difiere ligeramente de la que aparece en este texto.

[6] *Pis'ma*, 1, p. 78; 4 de mayo de 1845.

28.
UNA MUJER EMANCIPADA, UN AMANTE ATORMENTADO

A PESAR DE LA SEVERIDAD DE LA interdicción permanente de *Tiempo*, sus editores y colaboradores no podían creer que el malentendido en el que se basaba continuara por mucho tiempo. Strájov, cuya reputación estaba en juego, se apresuró a escribir cartas a Katkov y a Iván Aksakov explicando su lealtad a la causa rusa. La censura no permitió que las cartas de Strájov se imprimieran, pero Katkov, magnánimo con un enemigo arrepentido, respondió que aclararía el asunto en un artículo. De este modo se reavivaron las esperanzas, como escribió Dostoievski a Turguénev a mediados de junio, de que la decisión de las autoridades pudiera ser revocada. Una o dos semanas más tarde, el artículo de Katkov levantó la grave acusación de propolonismo para *Tiempo*, pero siguió objetando los principios del *pochvennichestvo,* cuya opacidad denunció como la raíz del problema. Aun así, este artículo allanó el camino para que las autoridades cambiasen de opinión, aunque tardaron más de lo que Dostoievski había previsto.

Mientras tanto, había decidido volver a viajar al extranjero durante los meses de verano, aunque ahora los fondos eran escasos. Según Strájov, Dostoievski creía que su primer viaje al extranjero había mejorado mucho su salud. El propio Dostoievski le dijo a Turguénev que iba a París y Berlín sobre todo para consultar a especialistas en epilepsia (le dio los nombres de dos médicos). «Si supieras la depresión que tengo después de mis ataques», escribe desesperado, «¡y que a veces duran semanas!»[1]. Dostoievski también estaba ansioso por ir al extranjero por otro motivo que apenas podía confesar en público. En París le esperaba su nueva compañera de viaje, que, al igual que Strájov, era colaboradora de *Tiempo,* pero en este caso era una mujer, y muy atractiva: Apolinaria Suslova, de veintitrés años, que se convirtió en el segundo gran amor de la vida de Dostoievski.

Se sabe muy poco sobre la vida conyugal de Dostoievski con María Dimitrievna tras su regreso a Petersburgo desde el exilio. Pero la propia ausencia de información, la falta de referencias a ella, salvo las más fugaces, en las cartas de Dostoievski y en las memorias de la época, sugieren que vivió en gran medida en la reclusión, y que a menudo pasó largas temporadas en otras ciudades con un clima más suave que el de Petersburgo. Es posible que Dostoievski tuviera relaciones con otras mujeres de las que no sabemos nada; no era en

absoluto reacio a esos encuentros casuales cuando la ocasión los hacía factibles. Hay algunas observaciones superfluas de Strájov —un soltero perenne, aparentemente aterrorizado por las mujeres— que pueden tomarse como referidas a tales indulgencias, aunque se extienden prudentemente para caracterizar la actitud del Círculo Miliukov en su conjunto. «Las personas que eran extremadamente sensibles en las relaciones morales, que alimentaban el tipo de pensamiento más exaltado», escribe, «y que, en su mayor parte, estaban muy alejadas de cualquier tipo de disolución física, miraban, sin embargo, con bastante tranquilidad todos los desórdenes de este tipo y hablaban de ellos como divertidas nimiedades, a las que era bastante permisible entregarse en los momentos de ocio»[2].

Con todo, Dostoievski se había sentido atraído por María Dimitrievna no solo físicamente, sino también por sus cualidades intelectuales y la nobleza de su carácter, y buscaba una combinación similar en otras mujeres. En el décimo número de *Tiempo* (octubre de 1861) se publicó un relato de Suslova, que difícilmente habría desaprovechado la oportunidad de visitar la redacción de la revista: la intrépida señorita Suslova, que entonces tenía veintiún años, no era alguien que dudase en dar un paso que entonces se consideraba atrevido para una joven respetable. Su relato, "Por el momento", describe a una joven que huye de un marido que no la quiere y se gana la vida dando clases. La historia es un producto típico del movimiento ruso por la emancipación femenina en la década de 1860, y Suslova entendió su propia vida como una viva encarnación de tal protesta.

Lo poco que sabemos sobre Apolinaria Suslova —la querida Polina de Dostoievski— se debe en gran medida a su notable hermana menor, Nadezhda, que se convirtió en la primera mujer rusa en obtener un título de medicina y cuya vida ha sido investigada como pionera de la liberación femenina. Ambas proceden de una familia de siervos campesinos, y su historia ilustra el ascenso de la *intelligentsia raznochintsy*. Su padre, un siervo emprendedor del conde Sheremetev, había comprado su libertad incluso antes de la liberación, y luego se convirtió en uno de los administradores de las fincas del conde. Apolinaria pasó sus primeros años en el campo creciendo entre el campesinado, y en su diario aparecen orgullosas referencias a su cercanía con los *muzhiki*. La familia se trasladó a Petersburgo cuando ella tenía quince años, y las hermanas fueron enviadas a una escuela privada, donde aprendieron lenguas extranjeras pero aparentemente poco más. Pronto aprovecharon la apertura de la Universidad de San Petersburgo al público y asistieron a los cursos ofrecidos por varios profesores de renombre. Ambas se dedicaron a la composición literaria, y Apolinaria fue la primera en colaborar con *Tiempo*.

Lo más probable es que ella y Dostoievski se hiciesen amantes durante el invierno de 1862-1863. No se sabe nada fiable sobre los detalles íntimos de su relación, pero hay bastantes pruebas de que el enlace Dostoievski-Suslova no fue demasiado bien tras la excitación inicial y sus arrebatos de novedad y posesión. Había una diferencia de edad de veinte años entre los dos, y Dostoievski estaba agobiado por lo que le preocupaba María Dimitrievna, agotado por sus aplastantes obligaciones editoriales y literarias y obligado a lidiar con los efectos deprimentes y enervantes de los ataques epilépticos, que se repetían en esta época a breves y no deban respiro. Es difícil creer que hubiera podido ser un amante satisfactorio para una joven ardiente e inexperta, y uno sospecha que despertó la sensualidad de Suslova sin poder satisfacerla del todo. Cuando, unos meses más tarde, fue seducida por un joven y apuesto estudiante de medicina español que buscaba diversión en el Barrio Latino, ella respondió a sus caricias con una intensidad arrebatadora que da pie a conjeturar una insatisfacción previa.

Otra fuente de conflicto entre los dos pronto arrojó una sombra sobre el idilio de su

romance. Suslova era una joven feminista rusa de la década de 1860 que despreciaba la opinión pública convencional sobre las relaciones entre los sexos. «Todos mis amigos son personas amables», anota en su diario, «pero débiles y pobres de espíritu; son abundantes en sus palabras, pero pobres en sus actos. No he conocido a ninguno de ellos que no tenga miedo de la verdad, o que no se haya retirado ante las convenciones de la vida. No puedo respetar a esa gente. Considero un crimen hablar de una manera y actuar de otra»[3].

20. Apolinaria Suslova. De Dominique Arban y otros, *Dostoïevski,* París, 1971.

Estas palabras están contenidas en el borrador de una carta a su amante español, Salvador, y Dostoievski se incluye sin duda entre los «amigos» que Suslova menciona aquí con tanto desdén. El romance de Dostoievski no era un secreto para su hermano Mijaíl, pero se esforzaba por mantenerlo oculto a los demás. Le aterrorizaba que las habladurías pudieran llegar a oídos de María Dimitrievna y hacer que su vida en común fuera aún más tormentosa de lo que era. De forma más generosa, también podemos suponer que no deseaba causar a la inválida tuberculosa ningún sufrimiento adicional. Por ello, se vio obligado a reunirse con Suslova a escondidas y a ocultar su relación amorosa de las miradas indiscretas del mundo, exactamente el tipo de pleitesía a la intolerancia social que habría repugnado a Suslova hasta

las entrañas. Inevitablemente, con todos sus otros deberes y responsabilidades urgentes, él se veía obligado a verla solo durante los breves periodos que podía hurtar a sus preocupaciones más urgentes. Una situación tan denigrante habría alterado incluso a una joven normal y corriente que estuviera inmersa en la primera gran aventura amorosa de su vida. En el caso de Suslova, una joven valiente y llena de vida, el resultado solo podía ser que surgiese el resentimiento contra el hombre al que se había entregado y al que idolatraba, el hombre que no podía evitar sentir que había traicionado su confianza.

Entre sus papeles se encontró el borrador sin fecha de una carta destinada a Dostoievski que nunca fue enviada: «Nunca me avergoncé de mi amor por ti: era hermoso, incluso grandioso […]. Te comportabas como un hombre serio y ocupado [que] entendía sus obligaciones a su [manera], pero tampoco echaría de menos sus placeres; al contrario, tal vez incluso encontrase necesario tener algún placer, con el argumento de que algún gran médico o filósofo dijo una vez que era necesario emborracharse todos los meses»[4]. Tales palabras sugieren, sin duda, un malestar derivado de la sensación de ocupar un lugar claramente secundario en la vida de Dostoievski, de haberse convertido en parte de una rutina que incluía la liberación física proporcionada por su *liaison*. Lo que inspira su sarcasmo es la sospecha de haber sido «utilizada» para la conveniencia de Dostoievski, de que este no haya correspondido a sus «bellos» y «grandiosos» sentimientos de manera apropiada.

Veinte años después, el segundo marido de Suslova, el célebre ensayista y filósofo V. V. Rozanov (cuyo primer libro importante fue un estudio clásico sobre Dostoievski) le preguntó una vez por qué se había distanciado de Dostoievski. Él relata su conversación en una carta a un tercero: «Ocurrió porque él no quería divorciarse [...]. Me entregué a él, por amor, sin pedir nada. Él debería haberse comportado de la misma manera. No fue así y por eso lo dejé»[5]. Para colmo, cuando empezaron a surgir enfrentamientos entre ellos, Dostoievski poco más pudo hacer que retorcerse de angustia y culpa. En una entrada de su diario realizada un año después, mientras reflexionaba sobre sus anteriores relaciones con su examante Salvador, escribe: «¿Y qué es lo que quiero de él ahora? ¿Que confiese su culpa, que se arrepienta, que sea un Fiódor Mijáilovich?»[6]. El nombre de Dostoievski adquiere la impronta despectiva de quien no puede hacer otra cosa que reconocer cobardemente su contrición.

Tal era el estado de ánimo con el que Suslova precedió a Dostoievski a París a principios de la primavera de 1863, para esperar allí que llegase. Dostoievski intentó recaudar fondos ofreciendo su próxima obra a otra revista (*La Biblioteca para la Lectura*) y, cuando esto fracasó, obteniendo un préstamo de mil quinientos rublos del Fondo Literario. A cambio, y como garantía, ofreció los derechos de todas sus obras ya publicadas a perpetuidad si no conseguía pagar su deuda antes de febrero de 1864. Los riesgos que conllevaba tal garantía eran, por supuesto, enormes, e indican lo decidido que estaba, a cualquier precio, a conseguir lo que sería un viaje de luna de miel por Francia e Italia con su adorada Polina.

Cuando Dostoievski abandonó finalmente Petersburgo en agosto, se podría haber pensado que se apresuraría a llegar a París por la ruta más rápida. En lugar de ello, retrasó su viaje para hacer una escala de cuatro días en Wiesbaden y probar suerte en las mesas de juego. Empezó ganando 10 400 francos, y tuvo el suficiente autocontrol para retirarse con sus ganancias, guardar el dinero en su maleta y hacer votos de no volver al casino. Pero, como le ocurriría tan a menudo en el futuro, sucumbió a la hipnótica atracción de la ruleta y perdió la mitad de sus ganancias. En una carta a la hermana de su esposa, V. D. Constant, escrita poco después desde París, Dostoievski explica que se queda con una parte de lo que le resta, envía otra a Mijaíl para que la guarde y le adjunta otra parte para los gastos de María

Dimitrievna[7]. Esta última iba a pasar el verano en Vladímir y a tomar una cura que podría exigirle gastos adicionales.

Esta pausa en Wiesbaden puede considerarse el verdadero comienzo de la manía por el juego que invariablemente se apoderaba de Dostoievski cada vez que venía a Europa durante la década de 1860. Tal y como él mismo explicaba a sus allegados, la causa inmediata del juego de Dostoievski era siempre la esperanza de ganar suficiente dinero para estar a salvo, y aunque normalmente acababa perdiendo hasta el último céntimo, no se puede decir que su objetivo fuera del todo irracional. Con frecuencia ganaba grandes sumas que luego perdía porque nunca podía parar a tiempo. Sin embargo, sus ganancias siempre le convencían de que el éxito —y la solución a todas sus preocupaciones materiales— estaba al alcance de la mano. Contando a Mijaíl cómo había acumulado rápidamente ganancias de tres mil francos en Wiesbaden, escribe: «Dime: después de esto, ¿cómo es posible no dejarse llevar, por qué no debería creer que la felicidad está a mi alcance si me atengo rigurosamente a mi sistema? Y necesito dinero, para mí, para ti, para mi mujer, para escribir una novela […]. Sí, he venido aquí para para salvaros a todos y para salvarme a mí mismo»[8].

Cualquiera que sea el origen psíquico de la manía de Dostoievski por el juego, su característica más interesante fue la teoría que desarrolló al respecto. Lo que Dostoievski llama su «sistema», en la carta a Mijaíl, es simplemente el convencimiento de que, si fuese capaz de imponer un férreo autocontrol a sus sentimientos —si pudiese suprimir por completo la parte irracional de su psique—, entonces sin duda ganaría. «Este secreto», dice V. D. Constant, «lo sé de verdad; es terriblemente estúpido y sencillo y consiste en refrenarse en todo momento y no emocionarse, sea cual sea la jugada. Y eso es todo; entonces es absolutamente imposible perder, y uno está seguro de ganar»[9].

Como Dostoievski debería haber estado en condiciones de saber, los seres humanos no son exclusivamente criaturas de la razón y el autocontrol; dominarse a sí mismo en la medida exigida por su teoría es una tarea extremadamente ardua. La carta a Constant continúa: «Por muy inteligente que seas, por muy férrea que sea tu voluntad, sucumbirás igualmente. Incluso el filósofo Strájov sucumbiría»[10]. Para Dostoievski, el juego implicaba así implícitamente un intento de elevarse por encima del nivel de la falibilidad humana, y en estas observaciones sin pretensiones y apologéticas Dostoievski se acerca a uno de los grandes temas de la literatura occidental que pronto aparecerá en sus propias creaciones. En efecto, no se puede evitar pensar en el *Dr. Fausto* de Marlowe, así como en los villanos maquiavélicos de la tragedia isabelina, que oponen una razón fría y calculadora a todos los dictados morales de la conciencia que se interponen en la búsqueda desenfrenada del interés propio. En la tradición de la literatura europea, estos intentos de poner en práctica este sueño del gélido autocontrol de la razón han sido representados invariablemente como una fuente de sacrilegio y de monstruoso desorden moral. Significan el intento de la humanidad de erigirse en rival de la voluntad del Dios cristiano, que había dotado a la especie humana de un rango medio y un estatus ambiguo en esa gran cadena del ser que gobernó la imaginación del hombre occidental durante tantos siglos. Algo de esta visión tradicional persiste aún en Dostoievski, y en *Crimen y castigo* pronto retratará las consecuencias de una creencia similar en la supremacía del poder de la razón humana desnuda para sustituir el funcionamiento de la conciencia.

A la larga, como aprendió Dostoievski pagando un alto precio, estaba condenado a jugarse sus ganancias siendo presa de una excitación incontrolable. Al hacerlo, afirmaba paradójicamente su aceptación del orden correcto del universo tal y como él lo concebía, y aprendía la misma lección que el hombre del subsuelo y todos sus grandes protagonistas negativos, empezando por Raskólnikov, protagonistas que creen ilusoriamente que pueden

dominar y suprimir los impulsos irracionales que provienen de sus valores cristianos heredados. En cualquier caso, después de cada episodio de este tipo, Dostoievski siempre volvía a su mesa de trabajo con un vigor renovado y una sensación de liberación.

Cuando Dostoievski llegó a París, el 14 de agosto de 1863, el infeliz destino de su romance con Suslova ya estaba sellado. Pocos días antes, ella había caído en los magistrales brazos españoles del irresistible Salvador; y como su diario comienza en este mismo momento, podemos seguir el curso de los acontecimientos. La noticia la dio ella en una carta que confía a su cuaderno de notas; comienza de forma brutal:

> Llegas demasiado tarde […]. Hace muy poco soñaba con ir a Italia contigo […] pero todo ha cambiado en pocos días. Me dijiste un día que nunca entregaría mi corazón fácilmente. Lo he entregado en una semana, a la primera llamada, sin ofrecer resistencia, sin seguridad, casi sin esperanza de ser amada […]. No creas que te estoy avergonzando, pero quiero decirte que no me conociste, ni yo me conocí. ¡Adiós, querido![11]

Estas palabras estaban ciertamente destinadas a herir de muerte, y transmiten la impresión de que el fácil consentimiento de Suslova puede haber sido en parte impulsado por el deseo de vengarse de Dostoievski. En cualquier caso, su actitud hacia él como persona, si no como amante, es ambivalente y lo seguirá siendo. El texto de su diario continúa así: «Qué generoso, qué alto es. ¡Qué intelecto! Qué alma»[12].

Fuese o no cierto que Suslova se había abandonado realmente a Salvador con tanta facilidad, sí era consciente de que su ardiente pasión latina se había enfriado considerablemente tras la conquista. Dostoievski apareció en medio de este drama entre Polina y su amante latino, llamándola antes de que llegara su carta. Al verla salir a su encuentro, temblorosa y alterada, le preguntó qué le pasaba, y ella le soltó que no debía haber venido, «porque es demasiado tarde». Dostoievski entonces «echó atrás la cabeza», casi como si hubiera esperado el golpe, y dijo: «Tengo que saberlo todo, vayamos a algún sitio y cuéntamelo, o me moriré». Los dos partieron en un carruaje hacia el hotel de Dostoievski, y, según escribe ella, él «se mantuvo agarrado a mi mano durante todo el camino, presionando […] de vez en cuando y haciendo una especie de movimientos convulsivos»[13]. Una vez en la habitación de Dostoievski, se produjo una escena que Suslova utilizó más tarde textualmente en un relato: «Cayó a mis pies y, rodeando mis rodillas con sus brazos, abrazándolas y sollozando, exclamó entre llantos: "¡Te he perdido, lo sabía!". Luego, una vez recuperada la compostura, comenzó a preguntarme por aquel hombre. "Quizá sea guapo, joven y superficial", me dijo. "Pero nunca encontrarás un corazón como el mío"»[14]. Dostoievski había temido todo el tiempo perderla a manos de un rival más joven y guapo, y sus peores presentimientos se habían hecho realidad.

Finalmente, ella se derrumbó y comenzó a llorar, explicando que su propio amor no era correspondido. Probablemente animado por la imagen poco halagüeña que Suslova debía tener de su seductor, le dijo, continúa el relato de Suslova, «que se alegraba de haber conocido a un ser humano como yo en el mundo. Me rogó que siguiera siendo su amigo […]. Luego sugirió que viajásemos a Italia juntos, como si fuésemos hermanos». La conversación concluyó con la promesa de nuevos encuentros y con el reconocimiento por parte de Suslova de que Dostoievski seguía teniendo su afecto. «Me sentí aliviada después de hablar con él. Él me comprende»[15].

Durante la semana siguiente, los asuntos permanecieron en esta fase de indecisión. Suslova veía a Dostoievski con regularidad y, al mismo tiempo, escribía cartas, a la vez

orgullosas y suplicantes, a Salvador, sin poder decidirse a enviarlas. En septiembre, al descubrir que las excusas de Salvador para no verla eran artimañas para abandonar su compañía lo más rápido posible y de forma definitiva, escribe: «Me puse histérica. Grité que lo iba a matar […]. Lo preparé todo, quemé algunas de mis cuadernos y cartas […] Me sentí maravillosamente bien». Sin haber dormido en toda la noche, Suslova acudió a Dostoievski a las siete de la mañana del día siguiente. Al abrirle la puerta en ropa de dormir, el sorprendido Dostoievski «volvió a la cama envolviéndose en su manta. Me miró con asombro y aprensión […]. Le dije que debía venir a mi casa de inmediato. Quería contarle todo y pedirle que fuera mi juez»[16].

Cuando llegó Dostoievski, el estado de ánimo de Suslova había cambiado por completo: salió a su encuentro masticando una tostada, y declaró riendo que ahora estaba mucho más tranquila. «Sí», dijo él, «y me alegro mucho de ello, pero ¿quién puede decir algo con seguridad cuando se trata de ti?». Entonces, por primera vez, Suslova le contó toda la historia, sin ocultar ni un detalle, y Dostoievski le aconsejó que se olvidara de la infeliz traición. «Por supuesto que me había mancillado, pero […] solo había sido un accidente. Salvador, al ser un hombre joven, necesitaba una amante, y resulta que yo estaba disponible, así que se aprovechó de mí, y ¿por qué no iba a hacerlo?». Suslova admitió entonces que «F. M. tenía razón. Lo entendí perfectamente, pero ¡qué difícil fue para mí!»[17].

Dostoievski seguía temiendo que a Suslova «se le ocurriese alguna tontería» y le advirtió que no hiciera nada precipitado. Su respuesta nos dice mucho sobre ella misma, así como sobre sus futuras relaciones con Dostoievski y el retrato que este haría de ella más tarde en *El jugador*. «"No me gustaría matarlo", dije, "pero me gustaría torturarlo durante mucho tiempo"». Un pasaje de su diario desarrolla este impulso: «Ahora mismo siento de repente el deseo de vengarme, pero ¿cómo? ¿Con qué medios?». Suslova decidió finalmente enviar a Salvador una suma de dinero como pago por «los servicios» que le había prestado, esperando con este gesto herir la dignidad de *hidalgo* que antes le había impresionado en su carácter[18]. La insultante carta fue enviada, pero no obtuvo más respuesta que las otras que le había mandado.

Unos días más tarde, Suslova y Dostoievski partieron hacia Italia, el viaje que durante tanto tiempo habían planeado. Habría sido menos que humano si no hubiera esperado que su papel de amigo y consejero volviera a ser el de amante, pero Suslova hervía con un deseo irrefrenable de venganza, y en ausencia de Salvador se volvió contra el desventurado Dostoievski. Al fin y al cabo, él también era un examante que había traicionado sus expectativas, y aunque agradecía su continua simpatía y solicitud, también sentía un placer sádico al tratarlo como, sin duda, se imaginaba a sí misma que trataría a Salvador si lo tuviese a su alcance.

En una entrada del diario del 5 de septiembre, realizada en su primera parada en Baden-Baden, Suslova confiesa: «Una sed de venganza ha ardido en mi alma durante mucho tiempo, de modo que, si no me distraigo en Italia, volveré a París y haré lo que había planeado» (presumiblemente matar a Salvador)[19]. Otras anotaciones del diario revelan cómo se embarcó en el proceso de obtener satisfacción por las dolorosas heridas infligidas por el infeliz pasado: «Mientras íbamos hacia allí, [Dostoievski] me dijo que tenía alguna esperanza […] de que yo no dijese nada al respecto, pero yo sabía que no iba a pasar tal cosa»[20]. El comportamiento de Suslova seguía encendiendo su pasión y frustrando su satisfacción. Sin duda, el ardor con que Dostoievski la cortejaba le suponía un consuelo. Cuenta como, tumbada en su cama, llamó a Dostoievski para que la cogiera de la mano. «Me sentí bien», dice. «Tomé su mano y durante mucho tiempo la sostuve entre las mías […] le dije que había

sido injusta y poco amable con él en París, que podía parecer que había pensado solo en mí, pero también había pensado en él, pero no he querido decirlo para no herirle»[21].

No es de extrañar que Dostoievski se levantase de repente, tropezase, explicase que quería cerrar la ventana, pero luego admitiera, «con una extraña expresión» en su rostro, que había estado a punto de inclinarse para besar su pie. Deseando entonces desvestirse para irse a la cama, Suslova se lo indicó con indirectas, pero Dostoievski inventó excusas para no abandonar la habitación inmediatamente y luego volvió varias veces con un pretexto u otro (los dos tenían habitaciones contiguas). Al día siguiente se disculpó por su comportamiento y «dijo que probablemente me debía parecer desagradable la forma en que me molestaba. Le contesté que no me importaba, y me negué a que nos enzarzase en una discusión sobre el tema, para que ni pudiera albergar esperanzas ni prescindir de ellas»[22]. Suslova extrajo más tarde esta escena de su cuaderno de notas y la utilizó, con diálogo y todo, en un relato.

Aunque las evasivas de Suslova fueron sin duda un factor importante en el oscurecimiento de su estado de ánimo, sus graves pérdidas en la ruleta también contribuyeron lo suyo. Al principio, cuenta a Mijaíl, «llegué a la mesa [de Baden] y en *un cuarto de hora* había ganado 600 francos. Eso me animó. De repente, empecé a perder, no podía parar, y lo perdí todo, hasta el último kopek»[23]. En las cartas que enviaba a casa, le pide a Mijaíl que reúna lo que pueda y se lo envíe de inmediato, y le pide a su cuñada que recupere para él cien rublos de la cantidad desembolsada anteriormente para María Dimitrievna. Las maniobras diplomáticas que implicaba esta tarea son extremadamente complejas, y Dostoievski dedica varias páginas a explicar cómo se puede llevar a cabo la hazaña sin despertar la tormentosa susceptibilidad de su esposa.

Por si todo esto fuera poco, la agitada estancia de Dostoievski en Baden-Baden se complicó con la obligación de visitar a Turguénev, que se había instalado allí recientemente en un *ménage à trois* con Pauline Viardot, su marido y su familia. Turguénev se habría ofendido si por casualidad se hubiese enterado de que Dostoievski había pasado por allí sin ir a verle, aunque Dostoievski también era consciente de que, si veía a Suslova, las lenguas empezarían a moverse inmediatamente en Petersburgo. «En Baden vi a Turguénev», informa Dostoievski a Mijaíl. «Lo visité dos veces y él vino a verme una vez a cambio. No vio a A. P. No quería que supiera […] que me habló de todos sus tormentos morales y sus dudas. Dudas filosóficas, pero que desgastan la vida. Un poco fatuo. No le oculté que jugaba. Me regaló *Fantasmas* para que lo leyera, pero el juego me impidió leerlo y lo devolví sin haberlo leído. Me dijo que lo había escrito para nuestra revista y que si, una vez en Roma, se lo pedía, lo enviaría allí. Pero ¿qué sé yo de la revista?»[24].

El sensible Turguénev seguía sufriendo el revuelo causado por *Padres e hijos*, especialmente por la implacable hostilidad de esa parte de la prensa radical (*El Contemporáneo* y *La Chispa*) que consideraba la obra una difamación de la generación más joven. Que Dostoievski no leyese *Fantasmas*, destinada a *Tiempo* o a cualquier revista que la sustituyera, fue, por supuesto, un terrible paso en falso, y el grito de angustia de Mijaíl cuando leyó el pasaje anterior puede oírse en su respuesta: «¿Sabes lo que significa Turguénev para nosotros *ahora*?»[25]. Nada podría haber sido una mayor afrenta a la considerable vanidad literaria de Turguénev, especialmente en este problemático momento de su carrera.

Dostoievski había pedido que el dinero que solicitaba con tanta urgencia se enviase a Turín, donde les esperaría una vez que la pareja mal avenida, que alternaba entre la ternura y las rabietas, hubiera cruzado los Alpes por Suiza. A su llegada, sin embargo, no encontraron nada, y ambos vivían con el temor constante de ser citados para pagar la factura del hotel y

ser arrastrados a la policía. «Así es como he de hacer las cosas en este momento», informa Dostoievski, «no hay arreglo posible […] y no estoy solo aquí. Es horrible». Pero los esperados fondos llegaron finalmente al rescate. Mientras tanto, Dostoievski había intentado escribir algo, tal vez un artículo sobre el viaje, tal vez algunos apuntes para *El jugador*, pero, le dice a Mijaíl, «rompí todo lo que había escrito en Turín. Ya estoy harto de escribir por encargo»[26].

Tras un tormentoso viaje por mar desde Génova, con escala en Livorno, ambos llegaron a Roma. «Ayer por la mañana —escribió a Strájov— visité San Pedro. La impresión es muy fuerte, Nikolái Nikolaevich, y le da a uno un escalofrío por la columna vertebral»[27]. El escalofrío, se supone, no fue causado por la apreciación estética, sino por el poderoso poder para el mal que Dostoievski siempre asoció con la Iglesia romana. A pesar de las molestias derivadas de su errar por Europa, e impulsado por Strájov, Dostoievski había encontrado tiempo para ampliar su formación. «Dile a Strájov que estoy leyendo atentamente a los eslavófilos», le había escrito a Mijaíl, «y que he encontrado algo nuevo»[28].

Lo que no pudo descubrir a través de Belinski y Herzen fue la base *teológica* sistemática que los eslavófilos habían proporcionado a sus ideas. La teología eslavófila era amargamente anticatólica y remontaba todos los males de la humanidad, pasados y presentes, a la asunción por parte del papa católico romano del poder temporal que antes poseían los emperadores romanos[29]. San Pedro, para Dostoievski, solo podía ser visto como la encarnación viva de tales pretensiones no cristianas de grandeza mundana, y su visita a Roma coincidió así con una fase importante en la evolución de sus ideas. El pensamiento eslavófilo dio ahora a sus prejuicios personales una amplia base conceptual, y fue solo después de este segundo viaje a Europa cuando Dostoievski comienza a expresar la oposición entre Rusia y Europa en términos principalmente religiosos. «La guerra de Polonia», confía a su cuaderno durante el invierno de 1863-1864, «es una guerra entre dos cristiandades, el comienzo de la futura guerra entre la ortodoxia y el catolicismo, en otras palabras; la guerra del genio eslavo contra la civilización europea».

Las fluctuaciones del romance de Dostoievski con Suslova parecían haber alcanzado una nueva fase en Roma, y sus anotaciones en el diario, que revelan el extraño duelo en el que la pareja está ahora inmersa, prefiguran ya algunas de las situaciones de *El jugador*. Dostoievski comienza entonces a protestar abiertamente contra la actitud de Suslova hacia él, y la acusa sin tapujos de sadismo moral. «Ayer F. M. volvió a estar impertinente», escribe durante su estancia en Roma. «"Sabes", dijo, "que no se puede torturar a un hombre tanto tiempo, porque acabará por dejar de intentarlo"». Poco después, él abandonó ese juego algo jocoso y admitió: «Soy infeliz», ante lo cual, escribe ella, «lo abracé con ardor», y la noria comenzó a girar de nuevo. Aquella noche, al salir de la habitación de Suslova a la una de la madrugada, con la seductora Suslova yaciendo atractivamente desvestida en la cama, Dostoievski dijo «que era humillante para él marcharse de esta manera. Porque los rusos nunca se retiran»[30]. El tono tragicómico de la contienda entre ambos se acerca al de *El jugador*.

Fue en medio de estas escenas donde se concibió originalmente esta obra, y su primera mención aparece en una carta a Strájov desde Roma. Dostoievski seguía sufriendo una gran escasez de fondos, y trató de conseguirlos pidiendo a su amigo que ofreciera a los editores de revistas la idea para una nueva historia a cambio de un adelanto. Lo que Dostoievski esboza es la primera versión de *El jugador*, que en esta etapa era más ambiciosa temáticamente que en su redacción final:

> El tema de esta historia es el siguiente: un tipo de hombre ruso que vive en el extranjero […]. Será

> el espejo de la realidad nacional, hasta donde sea posible […]. Estoy pensando en un carácter impulsivo, pero aun así en un hombre cultivado que, incompleto en todas las cosas, ha perdido su fe *pero sin atreverse a no creer*, alguien que está en rebelión contra las autoridades y a un tiempo las teme. Lo esencial es que todas sus fuerzas vitales, sus violencias y su audacia están dedicadas a la ruleta. Es un jugador, pero no un jugador ordinario, de igual modo que el Caballero Codicioso de Pushkin no es un simple comerciante […]. Es un poeta a su manera, pero se avergüenza de esa poesía porque siente profundamente su *bajeza*, aunque la necesidad de riesgo le ennoblece a sus propios ojos. El relato narra cómo, durante tres años, se arrastra por las casas de juego y juega a la ruleta[31].

El bosquejo contiene un motivo que apunta manifiestamente a *Apuntes del subsuelo* y del que se apropiará esta obra anterior. La concepción de un personaje que ha perdido la fe pero no se atreve a *no* creer recuerda al tipo Goliadkin de *El doble*, aterrorizado por su propia audacia al traspasar los límites divinamente sancionados del sistema de castas ruso. Dostoievski había seguido tomando notas para una versión revisada de este texto a lo largo de 1860-1864, y un año después de su carta a Strájov sobre *El jugador* convirtió este tipo Goliadkin en el hombre del subsuelo, que también sufre por no atreverse a *no* creer en ciertas ideas que encuentra incompatibles con su sensibilidad moral. Estas ideas ya no son las que apuntalan el sistema burocrático ruso, sino los principios esenciales de las ideologías europeas occidentales que han invadido y remodelado la psique moral y social rusa. Lo que quedó entonces para *El jugador* fue el tema nacional, los encantos y peligros de la «poesía del riesgo» y las dificultades emocionales de la tortuosa relación de Dostoievski con Suslova.

Las peregrinaciones de la pareja los llevaron después a Nápoles. En ese momento, Dostoievski estaba harto de toda la aventura y deseaba volver a Rusia. Al disculparse por no haber proporcionado una dirección a la que pudieran enviarse *Fantasmas*, Dostoievski explica a Turguénev que «me quedaba en todas partes solo por un tiempo breve, y por lo general ocurría que, al salir de una ciudad, apenas sabía por la noche dónde estaría al día siguiente. Ciertas circunstancias hacían que todos estos movimientos no dependieran siempre de mí; era más bien yo quien dependía de las circunstancias»[32]. Probablemente Dostoievski se sintió convertido en un juguete de los caprichos de Suslova, ya que el destino de la pareja lo decidían sus cambiantes estados de ánimo. Así pues, en Roma decidió que Nápoles sería la última parada en su giro hacia el sur; desde allí planeaba ir de nuevo al norte y volver a casa vía Turín y Ginebra. Aunque ya no tenía ninguna duda sobre su carácter, la pasión de Dostoievski por Suslova no había disminuido, y le resultaba doloroso renunciar a ella por completo. Los dos viajeros se despidieron con una nota de reconciliación, y la imagen seductora de la tentadora Apolinaria, que nunca había excluido por completo la posibilidad de reanudar su relación amorosa —siempre parecía permanecer ligeramente, pero no del todo, fuera de su alcance— persiguió a Dostoievski durante varios años más.

Al llegar a Turín, los pensamientos de Dostoievski estaban, afortunadamente, volcados en otros asuntos, y esboza, en carta a Turguénev, la desalentadora perspectiva que prevé que le espera, una perspectiva a la que, no obstante, está ansioso por enfrentarse: «Me espera una tarea difícil en Petersburgo. Aunque mi salud ha mejorado infinitamente, dentro de dos o tres meses estará, sin duda, completamente destruida. No se puede hacer nada al respecto. Hay que rehacer la revista desde cero. Debe ser más actual, más interesante, y al mismo tiempo debe respetar la literatura; objetivos incompatibles según varios pensadores petersburgueses. Pero tenemos la intención de luchar ferozmente contra este desprecio hacia la literatura. Les ruego que nos apoyen [enviando *Fantasmas*], únanse a nosotros»[33]. *Fantasmas* sí apareció en el primer número de *Época*, atestiguando así la buena voluntad que Turguénev alimentó

hacia los defensores de *Padres e hijos*.

La misma carta contiene también una disculpa por el comportamiento imposible de Dostoievski en su último encuentro en Baden, que atribuye vagamente al «tumulto de pasiones» en el que se encontraba entonces. «Si no tuviera la esperanza de hacer algo más inteligente en el futuro», escribe con ironía, «realmente, estaría muy avergonzado ahora. Pero ¡después de todo! ¿Voy a pedirme perdón a mí mismo?»[34]. Lejos de hacerlo, Dostoievski volvió a apostar en Hamburgo, volvió a quedarse sin un céntimo y se vio obligado a pedir ayuda a Suslova en París. Ella, una amiga leal, reunió trescientos francos. A principios de noviembre, Dostoievski regresó a casa y se encontró con que las cosas seguían sin resolverse en lo que respecta a la revista, y sus asuntos personales estaban más desordenados de lo que había previsto.

Pasando por Petersburgo muy rápidamente, el 10 de noviembre Dostoievski estaba en Vladímir con María Dimitrievna, cuyo estado lo dejó en estado de *shock*. «La salud de María Dimitrievna es *muy* mala», escribió a su hermana en Petersburgo. «Hace dos meses que está terriblemente enferma, aquejada de una fiebre continua»[35]. Su situación era tan grave que Dostoievski decidió no volver con ella al duro clima de Petersburgo y planeó vivir en Moscú, alquilando un pequeño apartamento en la capital del norte donde podría quedarse cuando se ocupase de los asuntos de la revista. Dostoievski presentó a su esposa a sus parientes moscovitas, con la esperanza de que se ocuparan de ella durante sus ausencias, y las presiones financieras sobre él se aliviaron por el momento porque su rico tío moscovita, recientemente fallecido, le dejó un legado en su testamento. Pero esta ganancia inesperada fue el único punto positivo en una situación que rápidamente se volvió más y más tormentosa.

[1] *Pis'ma*, 1, p. 318; 17 de junio de 1863.
[2] *Biografiya*, p. 173.
[3] F. M. *Dostoievski*, *The Gambler, with Polina Suslova's Diary*, trad. Victor Terras, ed. Edward Wasiolek, Chicago, 1972, p. 365. La fuente rusa del diario y las cartas de Suslova es A. S. Dolinin, *Gody blizosti s Dostoievskim*, Moscú, 1928.
[4] *Ibid*., p. 364.
[5] L. P. Grossman, *Put' Dostoevskogo*, Leningrado, 1929, p. 154.
[6] *The Gambler, with Polina Suslova's Diary*, p. 257.
[7] *Pis'ma*, 1, pp. 323-326; 1 de septiembre de 1863.
[8] *Ibid*., p. 330; 8/20 de septiembre de 1863.
[9] *Ibid*., p. 324; 1 de septiembre de 1863.

[10] *Ibid*.
[11] *The Gambler, with Polina Suslova's Diary*, p. 202.
[12] *Ibid*.
[13] *Ibid*., p. 203.
[14] *Ibid*., p. 206.
[15] *Ibid*., p. 207.
[16] *Ibid*., pp. 209-210.
[17] *Ibid*., p. 211.
[18] *Ibid*., pp. 211-212.
[19] *Ibid*., p. 213.
[20] *Ibid*., p. 214.
[21] *Ibid*.
[22] *Ibid*., p. 215.
[23] *Pis'ma*, 1, p. 330; 8/20 de septiembre de 1863.
[24] *Ibid*., p. 331.
[25] *DMI*, p. 543.
[26] *Pis'ma*, 1, pp. 329-331; 8/20 de septiembre de 1863.
[27] *Ibid*., p. 335.
[28] *Ibid*., p. 331.
[29] En un artículo que ha tenido una gran influencia en la historia del pensamiento ruso, Iván Kireevski declaró que «el mundo clásico del antiguo paganismo, del que Rusia carecía en su herencia, representaba esencialmente un triunfo de la razón humana formal», que condujo, entre otros desastres, a que «el papa [se convirtiera] en la cabeza de la Iglesia en lugar de Cristo […] la totalidad de la fe se apoyó en el escolasticismo silogístico; la Inquisición, es decir, el jesuitismo, todas las peculiaridades del catolicismo se desarrollaron mediante el poder del mismo proceso formal de razonamiento, de modo que el propio protestantismo, al que los católicos reprochan el racionalismo, se desarrolló directamente de la racionalización del catolicismo. Una mente perspicaz podía ver de antemano, en este triunfo final de la razón formal sobre la fe y la tradición, todo el destino actual de Europa, como resultado de un principio falaz: Strauss y la nueva filosofía en todos sus aspectos; el industrialismo como resorte de la vida social; la filantropía basada en el interés propio calculado; el sistema de educación acelerado por el poder de los celos excitados; Goethe, la corona de la poesía alemana, el Talleyrand literario, que cambia su belleza como el otro cambia sus gobiernos; Napoleón, el héroe de nuestro tiempo, el ideal del cálculo desalmado; la mayoría numérica, un fruto de la política racionalista; y Luis Felipe, el último resultado de tales esperanzas y experimentos tan costosos». Estas palabras ilustran la sugestiva ruptura que planteaba el pensamiento eslavófilo, que coincide con las ideas de Dostoievski. Véase Nicholas V. Riasanovsky, *Russia and the West in the Teaching of the Slavophils*, rpt. Gloucester, MA, 1965, p. 96.
[30] *The Gambler, with Polina Suslova's Diary*, pp. 218–220.
[31] *Pis'ma*, 1, p. 333.
[32] *Ibid*., p. 337; 18 de octubre de 1863.
[33] *Ibid*., p. 338.
[34] *Ibid*.
[35] *Ibid*., p. 339; 10 de noviembre de 1863.

29.
UNA PRISIÓN EN UTOPÍA

DURANTE TODO EL VERANO y el otoño, Mijaíl había estado escribiendo interminables peticiones a las autoridades para que le permitieran reanudar la publicación, y a mediados de noviembre se le concedió el permiso, no para revivir *Tiempo*, sino para publicar una nueva revista, con la condición de que mantuviera una «línea editorial irreprochable»[1]. La pérdida del nombre anterior de la revista significaba que la nueva publicación no podría beneficiarse del prestigio ya adquirido por *Tiempo* en los últimos dos años y tendría que empezar desde cero. Dostoievski participó tan activamente como pudo en los preparativos, y hubo un flujo constante de correspondencia entre las dos ciudades. Finalmente se eligió el título de *Época,* y el primer anuncio solicitando suscripciones se publicó a finales de enero de 1864, lo que tuvo por consecuencia que la mayoría de los posibles suscriptores ya hubiesen enviado su dinero a otra parte.

Además, el primer número (doble) no salió de la imprenta hasta abril, lo que transmitió una impresión de desorganización y falta de fiabilidad en sus editores. Strájov acusa a Mijaíl Dostoievski de falta de energía en este momento crucial, olvidando mencionar que la hija menor de Mijaíl, Varya, murió de escarlatina en febrero y que el pobre padre estaba postrado de dolor. Dostoievski menciona a Mijaíl que escribiría un artículo principal para establecer la posición de la revista, y menciona también otros dos: «Una crítica de la novela de Chernyshevski y otra de la de Písemski crearían un efecto considerable. Dos ideas opuestas y ambas demolidas. Como resultado, la verdad»[2].

El mar revuelto (1863) de Písemski, que había sido publicado en *El Mensajero Ruso*, fue una de las primeras de las importantes novelas llamadas antinihilistas, que forman una subcategoría en la prosa rusa del siglo XIX. Estos libros se diferencian de *Padres e hijos*, de Turguénev, o de *Crimen y castigo*, de Dostoievski, en que describen a los nihilistas como auténticos canallas movidos únicamente por los más bajos motivos personales. En el lado opuesto, la novela utópica de Chernyshevski, *¿Qué hacer?* (1863), ofrecía una imagen brillante de las extraordinarias virtudes morales del «nuevo pueblo» al que Turguénev había calificado de nihilista, e incluía también un atractivo cuadro de su futuro socialismo utópico, una visión de ese paraíso. Al igual que en el pasado, Dostoievski deseaba mantener un rumbo

ideológico intermedio entre las calumnias de los reaccionarios y las ensoñaciones de los radicales, aspirando a una «verdad» independiente de ambas, pero haciendo justicia a cada una de ellas.

Chernyshevski había sido arrestado el 7 de julio de 1862, y puede causar cierta confusión verlo mencionado ahora como autor de una novela publicada en 1863, una novela, además, cuyo contenido subversivo es evidente. Pero el libro apareció con el imprimátur oficial de la censura mientras Chernyshevski estaba encerrado bajo llave, y su publicación es quizás el ejemplo más espectacular de chapuza burocrática en el ámbito cultural durante el reinado de Alejandro II. También puede parecer sorprendente que el ensayista literario, filósofo, historiador y economista Chernyshevski se dedicase a la ficción. Pero cuando el encarcelamiento le apartó de sus habituales lazos literarios, decidió, con impertérrita determinación, tomar ejemplo de dos escritores a los que admiraba, William Godwin y Harriet Beecher Stowe, y continuar su labor de mentor ideológico de los radicales por medio de la novela. El resultado fue *¿Qué hacer?*, que a pesar de sus evidentes debilidades artísticas es una de las obras de propaganda más exitosas jamás escritas en forma de ficción. Pocos libros han tenido un impacto tan eficaz en la vida de una masa tan amplia de personas, empezando por los esfuerzos de los discípulos inmediatos de Chernyshevski para formar comunas cooperativas socialistas similares a las que él describió y continuando hasta V. I. Lenin, para quien fue una fuente de inspiración personal[3].

Publicada en tres números de *El Contemporáneo* a partir de marzo de 1863 (y coincidiendo en parte con la publicación de *Notas de invierno* (en *Tiempo*), la obra creó un revuelo indescriptible, derivado en gran parte de su polémica relación con *Padres e hijos*. Chernyshevski creía firmemente que la obra maestra de Turguénev no era más que una vil caricatura de Dobroliúbov (que murió de tuberculosis en 1861), y su propio libro se compromete a presentar una imagen más precisa de la «gente nueva» (como Dobroliúbov llamó por primera vez a los jóvenes radicales) a la que Turguénev supuestamente había difamado. Los dos principales personajes masculinos, Lopujov y Kirsanov, son *raznochintsy* y estudiantes de medicina cuando se abre el libro, análogos perfectos de Bazarov. Ambos forman parte de un triángulo romántico que involucra a la protagonista, Vera Pavlovna, pero mientras que Bazarov es destruido cuando su atracción fatal por la señora Odintsova resulta más fuerte que su voluntad, a los personajes de Chernyshevski les ocurre lo contrario. Como siguen los preceptos del «egoísmo racional», son capaces de desatar el nudo amoroso, enredado hasta un nivel lamentable, sin un temblor del anticuado *Weltschmerz* romántico que deshace a Bazarov, y sin siquiera rastro de emociones tan primitivas como el resentimiento o los celos.

Esta refutación de Turguénev habría sido suficiente para garantizar el enorme éxito del libro, pero se apoderó de la imaginación de sus jóvenes lectores con más fuerza aún al ofrecer soluciones a toda la gama de problemas que preocupaban a los intelectuales radicales en la década de 1860, soluciones que, les aseguraba, podían ponerse en práctica con una facilidad milagrosa. El egoísmo racional era el talismán milagroso que proporcionaba la clave final para todas las complejidades humanas, ya fueran las relaciones entre los sexos, el establecimiento de nuevas instituciones sociales, la consecución del éxito en la vida privada, el engaño a las estúpidas autoridades zaristas o la transformación de la humanidad, tanto física como espiritualmente, en el futuro paraíso terrenal. Todo lo que había que hacer era aceptar un riguroso egoísmo como norma de comportamiento, y luego creer que un egoísmo «racional» obliga, por la fuerza silenciosa de la lógica, a identificar siempre el interés propio con el del mayor bien del mayor número. Apenas es posible reprimir una sonrisa cuando los

virtuosos de la virtud de Chernyshevski argumentan solemnemente en la convicción de que un egoísmo estricto es el único que determina todas sus acciones. En realidad, aunque ridiculizan la ética de la abnegación en cada oportunidad que tienen, se comportan en perfecta conformidad con sus preceptos. Pero tal comportamiento no es *sentido* por ellos como autosacrificio porque, según la imagen de la naturaleza humana de Chernyshevsky, una vez que los principios del egoísmo racional son internalizados, las reacciones obsolescentes del «egoísmo no racional» simplemente dejan de existir. Así, las pasiones y las emociones responderán *siempre* de manera compatible con los mandatos de la razón ilustrada, que ha demostrado de una vez por todas que beneficiar a los demás es en realidad el grado más alto de preocupación por uno mismo. No se puede imaginar nada más autorreivindicativo, pero este despliegue de la más pura virtud se enmascara como el más descarado y atroz egoísmo.

Como ejemplo, podemos tomar la decisión de Lopujov de casarse inmediatamente con Vera Pavlovna, y así rescatarla de la opresión familiar, en lugar de esperar, como se había planeado, hasta que obtuviera su título de médico; de este modo, echa a perder por el bien de Vera la oportunidad de una brillante carrera académica y médica. Chernyshevski es consciente de que un lector «medio», echado a perder y cínico, puede considerar esto como un comportamiento extraño para un «egoísta». Y se apresura a explicar que Lopujov había «tomado la decisión, consciente y decidida, de renunciar a todas las ventajas y honores materiales para trabajar en beneficio de los demás, encontrando que el placer de ese trabajo era la mejor utilidad para él». Armado con esta convicción, a Lopujov le resulta fácil renunciar a todo aquello por lo que se había esforzado toda su vida. Lo que le preocupa es solo si está siendo perfectamente coherente. ¿Podría realmente estar cediendo al enemigo y haciendo un sacrificio? En lugar de interpretar sus propias acciones como un sacrificio, las utiliza, por el contrario, para demostrar la omnipresencia del egoísmo. «¡Qué hipócrita!», dice de sí mismo. «¿Por qué debería obtener un título? […] Tal vez gane con las clases y las traducciones incluso más que un médico»[4]. Sobre la base de este razonamiento, el atribulado Lopujov acalla sus temores de estar infringiendo los milagrosos principios del egoísmo racional.

La ilustración más acabada de este control de la voluntad por la razón es el superhombre revolucionario Rajmetov, cuya actividad clandestina como organizador es hábilmente transmitida por eufemismos. Rajmetov es un monstruo de la eficiencia y el autodominio. Se endurece durmiendo en una cama de clavos y subordina toda preocupación por los demás a la consecución de su gran propósito innominado: la revolución. Rajmetov es un Bazarov absorbido de corazón por su causa, inquebrantable e inconquistable en su fuerza, y privado incluso de los pocos resquicios restantes de duda sobre sí mismo y de la sensibilidad emocional que hace que su predecesor sea humano, empático. Este ideal del racionalista-revolucionario de nervios de acero que destruye todo vestigio de simpatías e inclinaciones personales para cumplir con la gélida lógica de la utilidad social forma un eslabón intermedio en la línea que lleva de Bazarov a Raskólnikov.

Para el Dostoievski que acababa de escribir *Memorias de la casa muerta* y *Apuntes de invierno*, la novela de Chernyshevski, con su fe conmovedoramente ingenua en la razón utilitarista, difícilmente podría considerarse sino como un desafío directo. Y el desafío era tanto más provocador en cuanto que, en el famoso cuarto sueño de Vera Pavlovna, Chernyshevski dibuja un cuadro de la evolución de la humanidad en el estilo pseudoépico utilizado por los social-románticos franceses como Ballanche y Lamennais a principios de siglo, una evolución que culmina con el advenimiento de la utopía socialista. No es de extrañar que esta utopía se asemeje a la vida que Fourier había imaginado para su falansterio

ideal, y le habría traído a Dostoievski recuerdos de sus días en el Círculo Petrashevski, donde las ideas de Fourier se habían debatido apasionadamente en una atmósfera de cándida exaltación. Catorce años después —y qué años para Dostoievski y para Rusia— la reaparición de tales fantasías solo podía parecerle el colmo del absurdo. Una vez más se enfrentó a la imagen soñada de un futuro en el que el hombre había conquistado la naturaleza y establecido un modo de vida que permitía satisfacer libre y completamente todos los deseos. Todo conflicto, toda infelicidad, todo esfuerzo interior y agitación espiritual han desaparecido. Este es el fin literal de la historia, cuya consecución marca la inmovilidad final de la humanidad en una ronda interminable de placer y gratificación. Para Dostoievski, el ideal de un mundo así evoca imágenes de la decadencia grecorromana y el inevitable crecimiento de las pasiones más perversas en un esfuerzo por escapar de la saciedad y su puro aburrimiento.

Para colmo de males, Chernyshevski había seleccionado como icono de este mundo global de realización el Palacio de Cristal de la Feria Mundial de Londres, precisamente el mismo edificio que Dostoievski había visto como la monstruosa encarnación del materialismo moderno, la versión contemporánea del dios de la carne Baal. Pero, para los ojos deslumbrados de Chernyshevski, esta estructura representaba el primer indicio de lo que se convertiría en la reluciente encarnación visual de la utopía socialista del futuro, la meta manifiesta de todas las aspiraciones humanas. En las páginas de Chernyshevski, por tanto, Dostoievski volvió a encontrar todos los viejos sueños utópicos de la década de 1840 con los que estaba tan familiarizado, ahora aliados con la nueva fe en la razón utilitarista que iba tan directamente en contra del sentido de la vida humana que había adquirido con tanto esfuerzo. Por eso, cuando se vio obligado a proporcionar un texto artístico para *Época*, su intención inicial de escribir un artículo dedicado en parte a la novela de Chernyshevski debió convertirse en la idea de dar una respuesta más imaginativa y artística.

La publicación *Fantasmas* de Turguénev estaba apalabrada para *Época,* pero la revista seguía necesitando más ficción en prosa. Presionado por la necesidad editorial, Dostoievski decidió aportar una nueva obra para la fecha límite de febrero, a pesar de que las condiciones de su vida eran todo menos propicias para la creación artística. «A cada instante», escribe Dostoievski en enero desde Moscú, «María Dimitrievna ve la muerte ante sus ojos: está afligida y se desespera […]. Sus nervios están hechos polvo. Su pecho está muy mal, y está delgada como un clavo. ¡Es terrible! ¡Es horrible ver esto!»[5].

A Pasha Isaev lo habían enviado para que consolase a su madre, pero su presencia solo sirvió para que se diera cuenta de que su estado era irremediable, y lo mandaron de vuelta a casa. Una rara visión exterior de los Dostoievski aparece en una carta de Apolón Maikov, que se dejó caer por allí en enero durante un viaje a Moscú. «Es terrible», le dice a su esposa, «ver el peor aspecto de María Dimitrievna: amarilla, nada más que piel y huesos, la imagen misma de la muerte. Se alegró mucho de verme, preguntó por ti, pero su tos limitó lo que podía hablar. Fiódor Mijáilovich la entretiene con diversas bagatelas, bolsos, huchas, etcétera, y ella parece muy satisfecha con ellas. Ambos presentan un cuadro muy triste: ella con tuberculosis, y él con epilepsia»[6].

Sin embargo, Dostoievski trató de trabajar lo mejor que pudo en una historia que, aunque sin nombre, era evidentemente la primera parte de *Apuntes del subsuelo*. Sin embargo, su salud también se estaba deteriorando gravemente, y a principios de febrero le dice a Mijaíl que ha estado enfermo durante las dos últimas semanas, no solo de epilepsia («eso es lo de menos», comenta), sino también de una infección de la vejiga que le ha impedido sentarse o acostarse cómodamente. «No le ocultaré que mi trabajo va mal. Mi novela, de repente, ha

empezado a disgustarme. Sin embargo, la culpa es mía. En algún lugar he metido la pata»[7]. El hecho de no haber cumplido el plazo, incluso después de retrasarlo a marzo, le deprimía terriblemente, y también le preocupaba haber embarrancado.

A mediados de febrero, Dostoievski viajó a Petersburgo (la pequeña Varya de Mijaíl murió durante su estancia allí), y a su regreso a Moscú, el 29 de febrero, escribió tanto para consolar a su afligido hermano como para esbozar nuevos planes y proyectos para *Época*. Menciona «la idea de un magnífico artículo sobre el teoreticismo y lo fantástico entre los teóricos (de *El Contemporáneo*)»[8]. Aunque nunca se desarrolló como tal, esta idea probablemente fue absorbida por *Apuntes del subsuelo*, cuya primera parte se completó en algún momento a finales de febrero. Aprobada por la censura el 20 de marzo, apareció en el primer número doble de *Época* varias semanas después.

Es probable que, al empezar a escribir su artículo sobre *¿Qué hacer?* Dostoievski hubiese empezado a componer en el familiar estilo en primera persona de *Apuntes de invierno* y utilizando el mismo tipo de personaje: un ruso que acepta las ideas occidentales, pero que se rebela emocional e inconscientemente contra ellas. En este caso, las ideas «occidentales» serían las de los radicales de la década de 1860, ejemplificadas no solo por *¿Qué hacer?*, sino también, en términos más teóricos, por *El principio antropológico en la filosofía*, con su rotunda negación del libre albedrío. Cuando, un poco más tarde, se enfrentó a la necesidad de una «historia», Dostoievski conservó la forma original, pero dotó al «yo» de la narración de una mayor especificidad social, basándose en sus planes para la revisión de *El doble*. La concepción de Goliadkin, como sabemos por los cuadernos de Dostoievski, había ido evolucionando constantemente en la dirección de una asimilación interior de la ideología radical; y el narrador de la nueva obra de Dostoievski se convierte así en un desarrollo del tipo Goliadkin. Esta suposición —que el hombre del subsuelo se fusionase con Goliadkin en determinado momento— se ve apoyada por un pequeño detalle de la obra: ambos hombres sirven bajo el mismo jefe de oficina, Anton Antonovich Setotchkin.

También hay indicios de que Dostoievski pretendía escribir una serie de episodios con el hombre del subsuelo como figura central, pero nunca desarrolló el plan más allá de las dos partes del texto existente de *Apuntes del subsuelo*[9]. Y al igual que la Parte I surgió de un artículo sobre *¿Qué hacer?* Absorbiendo por el camino parte del material para una reescritura de *El doble*, la Parte II probablemente surgió de la intención de Dostoievski de escribir una obra llamada *Una confesión* (el título había sido anunciado en *Tiempo* a principios de 1863 como la próxima contribución de Dostoievski). Mencionado por primera vez en octubre de 1859, este proyecto se describe en una carta a Mijaíl como «una *confesión*, una novela que deseaba escribir después de todo lo que, por así decirlo, he tenido que vivir […]. La concebí en la *kátorga* […] en dolorosos momentos de pena y autocrítica»[10]. Esta confesión habría contenido una visión desilusionada del pasado ideológico de Dostoievski en la década de 1840. Dado que esto es precisamente lo que encontramos en la Parte II, podemos suponer que este esquema también se plasmó en *Apuntes del subsuelo*, y que tal amalgama no habría sido del todo fortuita. A pesar de toda su terminología fríamente calculadora en torno al egoísmo y el utilitarismo, la novela de Chernyshevski había revivido gran parte de la atmósfera sentimental e idealista de la década de 1840 y compartía sus ensueños filantrópicos de alumbramiento de una humanidad redimida y purificada. Así pues, Dostoievski podía integrar fácilmente ese material de su propio pasado, tanto ideológico como personal, en su nueva creación, y seguramente no es una coincidencia que el hombre del subsuelo de la segunda parte tenga exactamente la misma edad que Dostoievski en el momento de su éxito con *Pobres gentes* en 1845. No obstante, los elementos autobiográficos que contiene esta segunda

parte se asimilan al impulso artístico general del texto en su conjunto.

El 20 de marzo de 1864, Dostoievski escribió a Mijaíl que estaba siguiendo un régimen estricto, tomando innumerables precauciones con su dieta, y que su condición infecciosa estaba mejorando. La hermana de María Dimitrievna también había llegado providencialmente de Petersburgo para hacerse cargo de la casa. «Sin ella», comenta, «no sé qué habría sido de nosotros»[11]. María Dimitrievna estaba cada día más débil, y a Dostoievski le dijeron que su muerte podía producirse en cualquier momento; pero seguía aferrándose desesperadamente a la vida, y seguía haciendo patéticamente planes para los meses de verano y eligiendo su lugar de residencia en los años futuros. El desgaste emocional de esta desgarradora situación debió de ser enorme, pero Dostoievski asegura a Mijaíl que «he vuelto a trabajar en mi novela [Parte II de *Apuntes del subsuelo*] es absolutamente necesario que tenga éxito; es necesario *para mí*. Tiene un tono exageradamente extraño, brutal y violento; puede desagradar; la poesía tendrá que suavizarlo todo y hacerlo soportable. Pero espero que esto mejore»[12].

Una semana más tarde, Dostoievski recibió el primer número de *Época*, que contenía la primera parte de *Apuntes del subsuelo*, y apenas podía reconocer lo que veía ante él. Su concepción había sido mutilada por la censura. «Hubiera sido mejor», dice, «no publicar el penúltimo capítulo (donde se expresa lo esencial, la idea misma de la obra) que publicarlo así, es decir, con frases confusas y contradictorias. Por desgracia […] ¡Ay! ¿Qué ha de hacerse? Esos asquerosos censores: los pasajes en los que me burlé de todo y a veces blasfemé para guardar las apariencias, esos los han dejado pasar, y aquellos en los que concluí con la necesidad de la fe y de Cristo, esos los han censurado. ¿A qué se dedica esta gente? ¿Están conspirando contra el gobierno, o qué?»[13]. Estos comentarios son de gran importancia para la interpretación de la Parte I, y en su momento volveremos a tratar los problemas que plantean.

Mientras tanto, Dostoievski trabajaba valientemente en la segunda parte, pero le resultaba cada vez más difícil superar la aplastante carga de sus circunstancias casi imposibles. «Amigo mío» —escribe a Mijaíl a principios de abril— «he estado enfermo buena parte del mes, luego convaleciente, y aún ahora no estoy del todo bien. Tengo los nervios destrozados y no he podido recuperar las fuerzas. Estoy tan sombríamente atormentado por *tantas cosas* que ni siquiera deseo hablar de ellas. Mi mujer se está muriendo, *literalmente*. No hay un día en que, en tal o cual momento, no creamos que la vemos partir. Sus sufrimientos son terribles y esto me afecta porque…». La frase se interrumpe así; Dostoievski supone, evidentemente, que Mijaíl entenderá lo que deja sin decir; tal vez estaba pensando en su aventura con Suslova, cuyo secreto solo Mijaíl debía conocer. Sin embargo, continúa Dostoievski, «escribo y escribo, cada mañana, [y] la historia se alarga. A veces imagino que no vale nada, y sin embargo escribo con entusiasmo; no sé lo que dará de sí»[14]. Dostoievski espera poder enviar pronto la mitad de la segunda parte para que la pasen a máquina, pero insiste en que solo puede publicarse en su conjunto y no por entregas.

Varias de las cartas dirigidas a Mijaíl a principios de abril contienen peticiones urgentes de dinero; y también hay en ellas trazas de una elaborada estrategia para obtener un préstamo de su rica y piadosa tía moscovita a favor de *Época*. El 13 de abril, Dostoievski vuelve a describir su lamentable estado («Estoy en un estado espantoso, nervioso, moralmente enfermo»)[15], pero proporciona información adicional sobre su historia. Explica que consta de tres capítulos: el primero está casi terminado; el segundo está redactado, pero es caótico; el tercero aún no ha comenzado. Dostoievski se pregunta si el primer capítulo no podría publicarse por sí solo, aunque está convencido de que perjudicaría el efecto del conjunto:

«Privado de la continuación (los otros dos son esenciales) pierde todo su jugo. Ya saben lo que es una *transición* en la música. Esto es exactamente lo mismo. El primer capítulo parece no ser más que un parloteo; pero de repente este parloteo en los dos últimos capítulos se resuelve con una catástrofe que surge de improviso»[16]. Estas palabras, las últimas de la correspondencia de Dostoievski referidas a la composición de *Apuntes del subsuelo*, fueron escritas seis días antes de que María Dimitrievna exhalara su último aliento.

En el transcurso de los días siguientes, Dostoievski estuvo rumiando otros pensamientos. «¿Volveré a ver a Masha?» se pregunta en un fragmento de su cuaderno de notas. Mientras velaba el féretro de su esposa muerta, sentado junto a su cadáver, Dostoievski reflexiona sobre su vida en común, y esos pensamientos le llevan a pensar también en las grandes cuestiones de la vida en la tierra y su significado, y sobre la posibilidad de una eternidad más allá de la tumba. En ese severo y solemne momento de autodiagnóstico trató de descifrar sus propias respuestas a estos sempiternos enigmas. En ningún otro lugar nos dice tan inequívocamente lo que realmente pensaba sobre Dios, la inmortalidad, el papel de Cristo en la existencia humana y el significado de la vida humana en la tierra.

Se esfuerza no solo por persuadirse de que la inmortalidad existe, sino también por explicar por qué *debe* existir como complemento necesario de la vida terrenal humana. Después de formular la conmovedora pregunta, Dostoievski se aparta de la eternidad y desplaza su mirada hacia las vicisitudes de la condición humana. «Amar al hombre como a *uno mismo*, según el mandamiento de Cristo», declara perentoriamente, «es imposible. La ley de la individualidad en la tierra ata. El yo se interpone en el camino». Estas palabras fueron pronunciadas justo después de que Dostoievski hubiera completado la primera parte de *Apuntes del subsuelo*, donde había retratado la negativa del yo humano a renunciar a su derecho a la autoafirmación; su rechazo, incluso al precio de la locura y la autodestrucción, de cualquier filosofía que negase esta irreprimible necesidad humana.

Podría parecer que Dostoievski se inclinaba por estar de acuerdo con Strájov —y con la doctrina cristiana— en que la naturaleza humana estaba incurablemente podrida, incapaz de cumplir la ley de Cristo si no era fortalecida por la gracia de Dios. Pero la ortodoxia oriental siempre ha hecho más hincapié en el libre albedrío del hombre que en la gracia; y en las siguientes frases de su cuaderno, Dostoievski deja claro que no considera necesario ningún don especial de la gracia: la encarnación de Cristo ha sido suficiente para espolear a la humanidad en la lucha eterna contra sus propias limitaciones:

> Solo Cristo podía amar al hombre como a sí mismo, pero Cristo era un ideal eterno perpetuo al que el hombre aspira y, según la ley de la naturaleza, debe aspirar. Mientras tanto, desde la aparición de Cristo como *el ideal del hombre en la carne*, se ha vuelto tan claro como el día que […] el uso más alto que un hombre puede hacer de su yo, del desarrollo completo de su yo, es, por así decirlo, aniquilar ese yo, entregarlo totalmente y a todos indivisa y desinteresadamente. De este modo, la ley del yo se funde con la ley del humanismo, y en esta fusión tanto el yo como el todo (aparentemente dos opuestos extremos) se aniquilan mutuamente el uno al otro, y al mismo tiempo cada uno alcanza por separado, y en el más alto grado, su propio desarrollo individual.

Dostoievski declara que es una «ley de la naturaleza» que la humanidad se esfuerce en seguir el ejemplo de Cristo. Esta creencia había sido el único rayo de esperanza que atravesaba las tinieblas morales por las que se había visto rodeado en el campo de prisioneros; y si su luz no se había visto oscurecida ni siquiera por la negrura de la vida carcelaria, se podía suponer que su resplandor seguía brillando en todo pecho cristiano. Esta es seguramente una de las razones por las que Dostoievski había declarado, en la sentida carta que escribió a Mme.

Fonvizina poco después de abandonar el campo, que «si alguien me demostrase que Cristo está fuera de la verdad, y que en *realidad*, la verdad está fuera de Cristo, entonces preferiría quedarme con Cristo antes que con la verdad»[17].

Dostoievski afirma aquí la profundidad y la fuerza de su compromiso existencial con Cristo, que significaba, concretamente, el mensaje moral de amor y sacrificio que Cristo había traído al mundo. De hecho, el único significado de Cristo, tal y como Dostoievski habla entonces de él, es servir de enunciador divino de esta moral; no cumple ningún otro propósito, ni siquiera el tradicional de redimir a la humanidad de la deuda del pecado y la muerte. Y es que no hay mucha diferencia entre el Cristo de la entrada del cuaderno y el Cristo socialista utópico que Dostoievski había defendido frente a Belinski en 1845-1846, o el Cristo que había descrito antes como enviado por Dios al mundo moderno, al igual que Homero había sido enviado al antiguo, para proporcionar «la organización de su vida espiritual y terrenal»[18]. No obstante, en los años intermedios, Dostoievski había adquirido una nueva conciencia de todos los obstáculos que impedían que el mensaje de Cristo se encarnara en tal «organización», siendo el principal de ellos el propio yo humano, con su furiosa demanda de reconocimiento de sus derechos.

Cinco años más tarde, Dostoievski esbozó el plan de lo que consideraba el proyecto más importante de su carrera creativa: una serie de novelas que se llamarían *La vida de un gran pecador*; y los orígenes de esta concepción están en las palabras que acabamos de citar. Porque solo cuando el egoísmo del individuo se ha expandido al máximo, solo cuando alguien se ha convertido realmente en un «gran pecador», puede presentarse con mayor eficacia toda la sublimidad de la *imitatio Christi,* toda la grandeza del auto sacrificio voluntario de la personalidad por amor. Tal autosacrificio, en opinión de Dostoievski, uniría la ley de la individualidad con la del «humanismo», y el uso de este término, que había sido empleado veinte años antes por Feuerbach y los hegelianos de izquierda para denotar la realización secular y social de la ley cristiana del amor, atestigua que Dostoievski, sin abandonando sus ideales anteriores, se esforzaba ahora por integrarlos con sus convicciones más recientemente adquiridas. Pero lo que antes se había concebido como una posibilidad mundana, había retrocedido entonces al futuro infinito, y continúa diciendo que «toda la historia, ya sea de la humanidad en parte o de cada hombre por separado, es solo el desarrollo, la lucha y la consecución de esta meta [la fusión del egoísmo y el humanismo]». Sin embargo, una vez alcanzada, la humanidad habría llegado realmente al «Paraíso de Cristo».

En un movimiento típico del modo en que imaginativamente manejaba las ideas, Dostoievski las piensa hasta el final y prevé la situación resultante de su realización. «Pero si esa es la meta final de toda la humanidad», razona, «(una vez alcanzada ya no sería necesario desarrollarse, es decir […] esforzarse eternamente hacia ella) —por lo tanto, ya no sería necesario vivir—, entonces, en consecuencia, cuando el hombre logra esto, termina su existencia terrenal. Por lo tanto, el hombre en la tierra es solo una criatura en desarrollo, en consecuencia, alguien no terminado, sino transitorio». La naturaleza humana terrenal, con su conflicto necesariamente no resuelto entre el egoísmo y la ley del amor, no es, pues, el estado final de la humanidad, y esta convicción permite a Dostoievski responder a la pregunta planteada al principio de sus meditaciones. «No tiene ningún sentido alcanzar una meta tan grande si al alcanzarla todo se extingue y desaparece, es decir, si el hombre no va a tener ya vida cuando alcance la meta. En consecuencia, existe una vida paradisíaca futura».

Aquí tenemos el argumento de Dostoievski a favor de la necesidad de la inmortalidad: sin esa creencia, la interminable lucha de la humanidad en la tierra para cumplir la ley de Cristo

simplemente no tendría sentido. Lo que motiva las reflexiones de Dostoievski por encima de todo —lo que no puede soportar contemplar como una posibilidad— es la nefasta perspectiva de que todos los trabajos y las agitaciones de la vida humana resulten ser totalmente insignificantes. Al igual que otro cristiano lleno de dudas que también era hijo de *su* siglo, Blaise Pascal, nada aterraba más a Dostoievski que el espectro de vivir en un universo sin sentido. *Memorias de la casa muerta* ofrece una escalofriante evocación imaginativa de este terror en uno de los pasajes más reveladores que Dostoievski haya escrito jamás. Describe en él el trabajo forzado como «una tarea cuyo carácter era absolutamente inútil y absurdo», e intuye la autodestrucción suicida que le seguiría inevitablemente. La cuestión de la inmortalidad no se plantea directamente en ese libro, pero contiene una inquietante descripción del insaciable deseo de la humanidad de existir en un universo cuyos espacios infinitos, en lugar de permanecer en silencio, respondieran a los anhelos contenidos en cada alma humana. Aunque Dostoievski ilustra el punto en relación con el trabajo forzoso, sus conclusiones se aplican en igual o mayor medida al problema de si la vida humana tiene algún valor final o es solo «un cuento contado por un idiota, que no significa nada». Sería un insulto intolerable a la dignidad humana que el hombre viviera en un mundo totalmente privado de sentido, y un mundo así, en opinión de Dostoievski, sería un mundo en el que la muerte significaría simplemente la extinción, un mundo en el que las dificultades de la vida humana no tendrían una explicación satisfactoria. Aquí penetramos en el corazón de esa íntima conexión entre la psicología y la metafísica religiosa tan típica de Dostoievski, y esta conexión explica la naturaleza bastante inesperada de su argumento a favor de la inmortalidad.

Dostoievski se enfrenta entonces a los que llama los «anticristos», que creen que pueden refutar el cristianismo señalando su fracaso en la transformación de la vida terrenal. «Así será», comienza Dostoievski, aludiendo a tal transformación, «pero será después de la consecución de la meta, cuando el hombre renazca finalmente según las leyes de la naturaleza en otra forma que ni se casa ni se da en matrimonio». Ningún pasaje de Dostoievski ilumina tan claramente por qué sus novelas presentan casi siempre la vida humana como inextricablemente envuelta en conflictos trágicos. Los deseos humanos ordinarios, incluso los más legítimos, incluso el deber de cumplir, a través del matrimonio y la familia, con las obligaciones más sacrosantas de la sociedad, deben chocar inevitablemente con los imperativos de la ley cristiana del amor. Independientemente de lo que haya sido Dostoievski, no fue un defensor acrítico de las instituciones existentes, y estas palabras demuestran hasta qué punto se adentraba continuamente con la imaginación más allá de los límites de *todas* las instituciones terrenales.

A continuación, un pasaje de resumen de la mayor importancia vuelve al punto de partida de Dostoievski y, al mismo tiempo, ofrece una turbadora visión de las raíces personales de estas reflexiones conmovedoramente tentativas:

> Y así el hombre se esfuerza en la tierra hacia un ideal *opuesto* a su naturaleza. Cuando un hombre no ha cumplido la ley de empeñarse por alcanzar el ideal, es decir, no ha sacrificado *por amor* su yo a las personas o a otra persona (Masha y yo), sufre y llama a esta condición un pecado. Y así, el hombre debe sentir incesantemente el sufrimiento, que es compensado por la alegría celestial de cumplir la ley, es decir, por el sacrificio. En esto consiste el equilibrio terrenal. De lo contrario, la tierra no tendría sentido.

Estas páginas revelan a Dostoievski esforzándose por aceptar la dogmática esencial de la

divinidad de Cristo, la inmortalidad personal, la Segunda Venida y la Resurrección. Sin embargo, el objetivo más elevado del cristianismo de Dostoievski no es la salvación personal, sino la fusión del yo individual con la comunidad en una simbiosis de amor, y el único pecado que Dostoievski parece reconocer es el incumplimiento de esta ley del amor. El sufrimiento surge de la conciencia de tal fracaso, y las palabras de Dostoievski nos ayudan a comprender no solo por qué el sufrimiento desempeña un papel tan destacado en sus obras, sino también por qué es engañoso deducir que él cree que *cualquier* tipo de sufrimiento es necesariamente bueno. Solo es valioso el sufrimiento que, al testimoniar la conciencia de la insuficiencia para responder al ejemplo de Cristo, proclama también la autonomía moral de la personalidad humana; y como el egoísmo humano *siempre* impedirá que el ideal de Cristo sea plenamente realizado en la tierra, este tipo de sufrimiento no cesará (ni podrá hacerlo) antes del fin de los tiempos.

En sus obras artísticas, los grilletes de la ley de la individualidad se sienten en la mayoría de los casos imparcialmente como un elemento ineludible de la condición humana. Dostoievski nunca presenta el ideal cristiano como una fuerza positiva y benéfica en la vida humana que permita liberarse de estas cadenas; a veces este ideal tiene incluso el efecto contrario. La aparición de una figura semejante a la de Cristo en *El idiota*, por ejemplo, solo conduce a un empeoramiento de los conflictos en lugar de ayudar a su apaciguamiento o resolución. Pero, como hemos visto, el mayor significado que Dostoievski atribuyó a la Encarnación fue precisamente el de ejercer esa función de despertar y avivar: Cristo fue enviado por Dios no para dar a la humanidad la paz de la absolución, sino para incitarla a luchar contra la ley de la individualidad. Dostoievski señala que «el propio Cristo profetizó sus enseñanzas solo como un ideal, predijo él mismo que la lucha y el desarrollo continuarán hasta el fin del mundo (la enseñanza sobre la espada)» [san Marcos cita que Cristo dijo «No traigo la paz, sino una espada»]. La vida para Dostoievski era, como lo había sido para Keats, «un valle de creación de almas», al que Cristo había venido para llamar a la humanidad a luchar contra la muerte de la inmersión en la materia y para inspirar la lucha hacia la victoria final sobre el egoísmo.

La ortodoxia oriental, a diferencia de la tradición agustiniana de Occidente, siempre ha considerado que el hombre no ha caído en un pecado irremediable desde un estado de perfección anterior a la Caída, sino que ha salido a la vida terrenal todavía imperfecto e inmaduro; el hombre contiene la «imagen» de Dios, pero no su «semejanza», que Juan de Damasco definió como la «asimilación a Dios mediante la virtud»[19]. San Ireneo compara al hombre en la tierra con un niño que debe crecer y desarrollarse. Para Dostoievski, la vida humana era el yunque en el que se forjaban las almas por los golpes humanos del destino, y solo en la eternidad se detendría este proceso interminable; solo en la eternidad se superaría por fin la ley de la individualidad, y seguramente por eso Dostoievski nunca fue capaz de imaginar un triunfo semejante dentro de las convenciones realistas de la novela decimonónica a la que se mantuvo fiel.

Todas las obras importantes de Dostoievski estarán en adelante controladas por el marco de valores expresado en esta entrada del cuaderno, y dramatizarán la fatídica oposición entre la ley de Cristo y la ley de la individualidad tal como Dostoievski la entendía. Sin embargo, decir esto no nos dice nada que no sea igualmente cierto para todos los grandes escritores de la tradición de la literatura europea, empezando por Dante, Shakespeare y Milton. Para entender a Dostoievski, debemos tratar de comprender su particular comprensión de este gran tema, que él rellena, desarrolla y dramatiza en términos de los problemas y conflictos socioculturales de su propio tiempo. Estos conflictos le proporcionan la sustancia viva de sus

obras; es a través de ellos que se eleva a las alturas del gran argumento que poseía su espíritu e inflamaba su imaginación creadora; y su genio consiste precisamente en la capacidad de unir estos dos niveles tan (a primera vista) disímiles. Pero ha llegado el momento de ilustrar cómo lo hizo en *Apuntes del subsuelo*, cuya segunda parte, terminada en mayo de 1864, se publicó dos meses después del fallecimiento de María Dimitrievna.

[1] *DMI*, p. 543.
[2] *Pis'ma*, 1, p. 341; 19 de noviembre de 1863.
[3] «Los números de *El Contemporáneo* en los que se había impreso», escribe Andrzej Walicki, «se conservaban con inmensa piedad, como si fueran herencias familiares. Para muchos miembros de la generación más joven, la novela se convirtió en una verdadera enciclopedia de la vida y el conocimiento». Plejánov declaró que «ninguna obra impresa ha tenido tanto éxito en Rusia como *¿Qué hacer?*». Andrzej Walicki, *History of Russian Thinking*, trad. Hilda Andrews-Rusiecka, Oxford, 1975, p. 190.
[4] N. G. Chernyshevski, *¿Chto delat'?*, Moscú, 1955, pp. 129, 135.
[5] *Pis'ma*, 1, p. 345; 10 de enero de 1864.
[6] L. P. Lansky, "Dostoievski v neizdanoi perepiske sovremennikov (1837-1881)", *LN* 86, Moscú 1973, p. 393; enero de 1864.
[7] *Pis'ma*, 1, p. 347; 9 de febrero de 1864.
[8] *Ibid*., p. 349; 29 de febrero de 1864.
[9] En la revista, una nota a pie de página añadida al título de la obra anunciaba que la primera entrega «debería contar como una introducción a todo un libro, casi un prefacio». Esta frase se eliminó en la reedición. Véase el comentario y las variantes textuales en *PSS*, 5, pp. 375 y 342.
[10] *Pis'ma*, 2, p. 608; 9 de octubre de 1859.
[11] *Ibid*., p. 612; 20 de marzo de 1864.
[12] *Ibid*.
[13] *Ibid*., p. 353; 26 de marzo de 1864.
[14] *Ibid*., p. 355; 2 de abril de 1864.
[15] *Ibid*., p. 362; 13 de abril de 1864.
[16] *Ibid*., p. 365.
[17] *Ibid*., 1, p. 142; 20 de febrero de 1854.
[18] *Ibid*., p. 58; 1 de enero de 1840.
[19] Timothy Ware, *The Orthodox Church*, Baltimore, 1963, pp. 224-225.

30.
APUNTES DEL SUBSUELO

Si la filosofía, entre otros caprichos, tuviera también la idea de que podría ocurrírsele a un hombre actuar de acuerdo con sus enseñanzas, se podría hacer de esto una extraña comedia.

Søren Kierkegaard, *Temor y temblor*

POCAS OBRAS DE LA LITERATURA moderna son más leídas que *Apuntes del subsuelo* de Dostoievski (*Zapiski iz podpol'ya*) o tan citadas como un texto clave que revela las profundidades ocultas de la sensibilidad de nuestro tiempo. El término «hombre del subsuelo» ha pasado a formar parte del vocabulario de la cultura contemporánea, y el personaje ha alcanzado, como Hamlet, Don Quijote, Don Juan y Fausto, la categoría de gran creación literaria arquetípica. La mayoría de los desarrollos culturales importantes del presente siglo —el nietzscheanismo, el freudismo, el expresionismo, el surrealismo, la teología de la crisis, el existencialismo— han reclamado al hombre del subsuelo como propio o han sido vinculados con él por intérpretes celosos; y cuando el hombre del subsuelo no ha sido aclamado como una anticipación profética, ha sido expuesto como una advertencia escabrosamente repulsiva. El hombre del subsuelo ha entrado así en la urdimbre misma de la cultura moderna de una manera que atestigua la sugestión filosófica y el poder hipnótico de esta primera gran creación de los años postsiberianos de Dostoievski.

Apuntes del subsuelo no atrajo mucha atención cuando se publicó por primera vez (no se publicó ninguna reseña crítica en ninguna revista rusa). En 1883, N. K. Mijáilovski escribió su influyente artículo "Un talento cruel", en el que citaba algunos de sus pasajes más satíricos y argumentaba que las declaraciones y acciones del personaje ilustraban las propias «inclinaciones a la tortura» de Dostoievski[1]. Ocho años más tarde, escribiendo desde una perspectiva ideológica opuesta, V. V. Rozanov interpretó la obra como inspirada

esencialmente por la conciencia de Dostoievski de las profundidades irracionales del alma humana, con todos sus impulsos conflictivos tanto para el mal como para el bien. Ningún orden mundial basado en la razón y la racionalidad podría contener este hirviente caos de la psique humana; solo la religión (la ortodoxia oriental) podía ayudar al hombre a superar sus propensiones caprichosas y destructivas[2].

Desde el día de su publicación fue evidente que *Apuntes del subsuelo* era un ataque, sobre todo en la primera parte, a la filosofía del «egoísmo racional» de Chernyshevski, pero hasta principios de la década de 1920 los intérpretes prestaron poca atención a esta antigua disputa, que se consideraba solo incidental y sin importancia artística. Se suponía que Dostoievski se había espoleado por la oposición a Chernyshevski, pero que había utilizado las ideas radicales solo como estoque. Chernyshevski había creído que el hombre era innatamente bueno y susceptible de ser dispuesto a la razón, y que, una vez iluminado en cuanto a sus verdaderos intereses, sería capaz, con la ayuda de la razón y la ciencia, de construir una sociedad perfecta. Puede que Dostoievski también creyese que el hombre era capaz de hacer el bien, pero lo consideraba igualmente propenso al mal, a lo irracional, a lo caprichoso y lo destructivo, y —al menos así lo argumentaron los intérpretes— fue *esta* inquietante verdad la que presentó a través del hombre del subsuelo como respuesta al ingenuo optimismo de Chernyshevski.

Una lectura tan simplista difícilmente puede sostenerse tras una pequeña reflexión, ya que nos obligaría a considerar a Dostoievski como el peor polemista de toda la historia de la literatura. Después de todo, se supone que escribía para disuadir a los lectores de aceptar las ideas de Chernyshevski. ¿Podría haber imaginado que alguien en su sano juicio *preferiría* la vida del hombre del subsuelo a la radiante felicidad de los habitantes de la Utopía de Chernyshevski? Evidentemente, no, y como Dostoievski era cualquier cosa menos un tonto, cabe suponer que la invención del hombre del subsuelo no se inspiró en ninguna noción tan autodestructiva. En realidad, como otra línea de interpretación pronto empezó a dejar claro, su ataque a Chernyshevski y a los radicales es mucho más intrincado y astuto de lo que se había sospechado en un primer momento.

El primer atisbo real de la lógica artística de *Apuntes del subsuelo* aparece en un artículo de V. L. Komarovich, quien en 1921 señaló que la novela de Dostoievski dependía estructuralmente de *¿Qué hacer?*[3] Secciones enteras de la obra en la segunda parte —el intento del hombre del subsuelo de toparse con un oficial en la Avenida Nevski, por ejemplo, o el famoso encuentro con la prostituta Liza— están modeladas en episodios del libro de Chernyshevski, y son evidentes parodias que invierten el significado de esos episodios en su contexto original. Pero Komarovich siguió considerando las imprecaciones del hombre del subsuelo contra la «razón» en la primera parte simplemente como un enfrentamiento directo con el utilitarismo. El hombre del subsuelo sigue hablando por Dostoievski, y podría identificarse con la posición del propio autor.

A. Skaftymov realizó años más tarde otra aportación decisiva al análisis. Sin plantear la cuestión de la parodia, argumentó que las opiniones negativas del hombre del subsuelo no podían considerarse en modo alguno como una exposición de la propia posición de Dostoievski, porque tal identificación constituiría un repudio flagrante de todos los ideales morales que defendía en sus artículos periodísticos. «El hombre del subsuelo de los *Apuntes*», escribió Skaftymov, «no es solo el acusador, sino también uno de los acusados», cuyos insultos se dirigen tanto (si no más) contra sí mismo como contra los demás, y cuya existencia autodestructiva no representa en absoluto nada que Dostoievski aprobara. Skaftymov también señala perspicazmente que la estrategia de Dostoievski es la de destruir a

sus oponentes «desde dentro, llevando sus presupuestos y posibilidades lógicas hasta su conclusión coherente y llegando a un callejón sin salida destructivo e impotente»[4].

Estas palabras proporcionan una visión esencial de uno de los principales rasgos de la técnica de Dostoievski como novelista ideológico; pero aunque es plenamente consciente de que la novela es «una obra polémica», Skaftymov no logra ver cómo esta intención polémica entra en la propia creación del personaje del hombre del subsuelo. El análisis de Skaftymov del texto se queda, pues, en el nivel de las generalidades morales y psicológicas y no penetra en el corazón de la concepción de Dostoievski. En mi opinión, esto solo puede lograrse combinando y ampliando las reflexiones de Komarovich sobre el elemento paródico en *Apuntes del subsuelo* con la percepción de Skaftymov de cómo el protagonista dramatiza en sí mismo las consecuencias últimas de la posición a la que Dostoievski se oponía. En otras palabras, el hombre del subsuelo no es solo un tipo moral y psicológico cuyo egoísmo Dostoievski desea exponer, es también un tipo social-ideológico cuya psicología debe verse como íntimamente interconectada con las ideas que acepta y por las que intenta vivir.

Dostoievski señaló abiertamente este aspecto del personaje en la nota a pie de página que acompaña al título de la novela. «Tanto el autor de los *Apuntes* como los propios *Apuntes*» —escribe— «son, por supuesto, ficticios. Sin embargo, personas como el autor de esas memorias no solo pueden, sino que deben existir en nuestra sociedad, si tenemos en cuenta las circunstancias que llevaron a la formación de nuestra sociedad [...]. Es uno de los representantes de una generación que todavía está entre nosotros». Dostoievski se refiere aquí, evidentemente, a la formación de la sociedad rusa, que, como podía esperar que supieran todos los lectores de *Época* —si no lo hubiera explicado con detalle en sus artículos de *Tiempo*— se había formado por las sucesivas oleadas de la influencia europea que había bañado a Rusia desde la época de Pedro el Grande. El hombre del subsuelo *debe* existir como un tipo porque es el producto inevitable de tal formación cultural, y su carácter encarna y refleja de hecho dos fases de esta evolución histórica. Es, en definitiva, concebido como un personaje paródico cuya vida ejemplifica los *impasses* trágico-cómicos que resultan de los efectos de tales influencias en la psique nacional rusa.

Sus diatribas en la primera parte no surgen, por tanto, como se ha pensado comúnmente, por su rechazo a la razón; por el contrario, son el resultado de su aceptación de *todas* las implicaciones de la razón en su encarnación rusa de entonces, y en particular, de todas aquellas consecuencias que los defensores de la razón como Chernyshevski decidieron alegremente ignorar. En la segunda parte, Dostoievski aplica la misma técnica a los elementos más sentimentales y humanitarios de la ideología de Chernyshevski, que habían resucitado parte del ambiente de la década de 1840.

La nota a pie de página de Dostoievski intentaba así alertar a su público de la naturaleza satírica y paródica de sus concepciones, pero era demasiado indirecta para servir a su propósito. Como muchos otros ejemplos de parodia satírica en primera persona, *Apuntes del subsuelo* ha sido habitualmente malinterpretada y tomada al pie de la letra. De hecho, el peligro intrínseco de esta forma, utilizada con este propósito, es que tiende a borrar cualquier distancia crítica entre el narrador y el lector y dificulta que veamos a través del personaje el objetivo de la sátira. Este peligro solo puede evitarse si, como en *Los viajes de Gulliver*, el lector está desorientado desde el principio por la incongruencia de la situación, o si mediante otras artes —exageraciones lingüísticas o comportamiento manifiestamente grotesco— se le hace saber que el yo-narrador es tanto una convención literaria como un personaje genuino. Aunque Dostoievski hace algún intento de complementar su nota a pie de página en este sentido, estos esfuerzos no fueron suficientes para equilibrar la abrumadora presencia

psicológica del hombre del subsuelo y la fuerza de sus imprecaciones y anatemas contra algunos de los dogmas más apreciados de la civilización moderna. Como resultado, la función paródica de su personaje siempre ha quedado oscurecida por la inmensa vitalidad de su encarnación artística, y ha sido, paradójicamente, el propio genio de Dostoievski para la creación de personajes lo que más ha interferido en la correcta comprensión de esta obra.

Si nos interesa comprender el punto de vista del propio Dostoievski, en la medida en que pueda reconstruirse, debemos tomar *Apuntes del subsuelo* como lo que inicialmente pretendía ser: una sátira brillantemente swiftiana, notable por la delicadeza de su concepción y el brío de su ejecución, que dramatiza los dilemas de un individuo ruso representativo que intenta vivir según los dos códigos europeos cuyos infelices efectos explora Dostoievski. Y aunque las secciones tienen un vínculo narrativo bastante laxo, la novela es sobre todo un díptico que describe dos epígrafes de una historia simbólica de la intelectualidad rusa.

Parte I

1. La dialéctica del determinismo

El primer segmento de *Apuntes del subsuelo* se extiende desde el capítulo 1 hasta el 6, y su famosa diatriba inicial nos ofrece una imagen inolvidable del hombre del subsuelo que se debate en su «rincón» de Petersburgo y reflexiona sobre las peculiaridades de su carácter y su vida: «Soy un hombre enfermo. Soy un hombre rencoroso. Soy un hombre desagradable. Creo que padezco del hígado». Está enfermo pero se niega a ir al médico, aunque respeta la medicina: «Además, soy extremadamente supersticioso, digamos que lo suficiente como para respetar la medicina». La medicina, por supuesto, se ha convertido en *la* ciencia después de Bazarov, Lopujov y Kirsanov, pero el hombre del subsuelo califica sarcásticamente el excesivo respeto a la medicina como una superstición irracional. Sabe que debería visitar a un médico, pero de alguna manera —en realidad, sin ninguna buena razón, simplemente por estar resentido— prefiere quedarse en casa, sin recibir tratamiento. ¿Por qué? «Probablemente no lo entiendas», dice. «Bueno, lo entiendo». Sea cual sea la explicación, hay un claro conflicto entre una conducta racional y un oscuro sentimiento etiquetado como «resentimiento».

Entonces nos enteramos de que el hombre del subsuelo es un exfuncionario, ya jubilado, que en el pasado se había dedicado a librar incesantes batallas para tiranizar a los humildes peticionarios que se cruzaban en su camino en el curso de los negocios. Pero aunque hubiese disfrutado de este regalo para su ego, confiesa que «podría echar espuma por la boca, pero tráeme algún esparcimiento, dame una taza de té con azúcar, y me apaciguaré». La naturaleza del hombre del subsuelo no es en absoluto viciosa y malvada; es más que ordinario que responda a cualquier manifestación de amabilidad, pero tales respuestas se mantienen cuidadosamente embotelladas sin importar lo fuerte que pueda sentirlas: «Cada momento era consciente en mí de muchos, muchos elementos completamente opuestos a ese resentimiento [...]. Sabía que habían estado pululando en mí toda mi vida, suplicando que los dejara salir, pero no los dejaba, no los dejaba, no los dejaba a propósito».

El protagonista está atrapado en un conflicto entre los aspectos egoístas de su carácter y los simpáticos y extrovertidos que también posee, pero estos últimos son continuamente suprimidos en favor de los primeros. Lo vemos desgarrado por una disonancia interior que le impide comportarse de una manera que podría considerarse «normal», es decir, actuar en términos de interés propio y «razón» en la Parte I (donde el hombre del subsuelo habla

consigo mismo o con un interlocutor imaginario) o dar rienda suelta a sus impulsos altruistas (o al menos amablemente sociales) en la Parte II, donde vive en sociedad relacionándose con los demás. Qué le impide hacerlo es precisamente lo que Dostoievski desea iluminar y explorar.

La naturaleza de estos impedimentos solo se aclara paulatinamente en la primera parte, a medida que el hombre del subsuelo sigue exponiendo todos sus defectos a la desdeñosa contemplación de su supuesto lector. Porque resulta que los impulsos contradictorios que luchan en su interior han paralizado literalmente su carácter. «No solo no pude convertirme en un resentido», dice, «sino que ni pude convertirme en un resentido ni en una persona amable, ni en un bribón ni en un hombre honesto, ni en un héroe ni en un insecto». El único consuelo del hombre del subsuelo es que «un hombre inteligente en el siglo XIX debe ser, y moralmente debería ser, una criatura preeminentemente limitada», y atribuye con jactancia su falta de carácter al hecho de que es «hiperconsciente». Como resultado de esta «hiperconciencia», era «muy capaz de reconocer cada refinamiento de "todo lo sublime y lo bello", como solíamos decir en una época» (la década de 1840). Pero «cuanto más profundamente me hundía en mi fango, más capaz era de sumergirme completamente en él».

Este extraño estado de impotencia moral, que el hombre del subsuelo defiende y desprecia, se complica al admitir además que *disfruta* positivamente de la experiencia de su propia degradación. «Llegué a sentir una especie de placer secreto, anormal y despreciable al volver a mi rincón en alguna noche repugnante de Petersburgo, y ser plenamente consciente de que ese día había vuelto a hacer algo repugnante, que lo hecho nunca podría deshacerse, y secreta, interiormente roer, roerme a mí mismo por ello, hiriéndome y consumiéndome hasta que al final la amargura se convirtió en una especie de maldita dulzura vergonzosa, y finalmente en un verdadero disfrute positivo».

El hombre del subsuelo admite con toda franqueza que es un masoquista desvergonzado, y demasiados comentaristas se complacen en aceptar esta admisión como una explicación suficiente de su comportamiento. Sin embargo, esto no tiene en cuenta la relación de la psicología del hombre del subsuelo con su formación sociocultural. Porque continúa explicando que su sensación de goce se deriva de «la hiperconciencia de [su] propia degradación», una hiperconciencia que le persuadió de la imposibilidad de convertirse en otra cosa o de comportarse de otra manera aunque lo hubiera deseado. «Porque la raíz de todo», dice, «era que todo procedía según las leyes normales y fundamentales de la hiperconciencia, y con la inercia que era el resultado directo de esas leyes, y que en consecuencia uno no solo era incapaz de cambiar sino que no podía hacer absolutamente nada».

Este pasaje se ha tomado a menudo como una referencia al «hamletismo» del hombre del subsuelo, que lo relaciona con figuras como los protagonistas de "Hamlet del distrito de Shchigrovsky" y "Diario de un hombre superfluo" de Turguénev, ambos destruidos por un exceso de conciencia que los incapacita para las posibilidades que les ofrecen sus vidas. No hay que negar estas similitudes temáticas, pero Dostoievski imprime un giro especial a este motivo omnipresente en la literatura rusa de las décadas de 1850 y 1860, convirtiéndose en la consecuencia inesperada de las doctrinas defendidas por las mismas personas que habían atacado a los «Hamlet» con más violencia (los propios radicales de la década de 1860). Los términos pseudocientíficos de la afirmación del hombre del subsuelo sobre la «hiperconciencia» son una parodia de Chernyshevski, y la afirmación es una paráfrasis de la afirmación de Chernyshevski —en *El principio antropológico en la filosofía*— de que no existe ni puede existir tal capacidad como el libre albedrío, ya que cualquier acción que el hombre atribuya a su propia iniciativa es en realidad un resultado de las «leyes de la

naturaleza». El hombre del subsuelo revela los efectos en su carácter de la «hiperconciencia» derivada del conocimiento de tales «leyes», y ejemplifica así, de forma burlona, lo que tal doctrina realmente significa en la práctica.

Imagina, por ejemplo, que desea perdonar magnánimamente a alguien por haberle dado una bofetada, pero cuanto más piensa en ello, más imposible le resulta hacerlo. «Después de todo, probablemente nunca habría podido hacer nada con mi magnanimidad: ni perdonar, porque mi agresor puede haberme abofeteado por las leyes de la naturaleza, y uno no puede perdonar a las leyes de la naturaleza; ni olvidar, porque, aunque fueran las leyes de la naturaleza las causantes, es insultante igualmente». O supongamos que desea actuar al revés: no perdonar magnánimamente, sino vengarse. ¿Cómo puede uno vengarse cuando nadie tiene la culpa de nada? «Uno mira, el objeto vuela en el aire, sus razones se evaporan, el criminal no se encuentra, el insulto se convierte en destino más que en un insulto, algo así como un dolor de muelas, del que nadie tiene la culpa». Por eso, como afirma el hombre del subsuelo, «el fruto directo, legítimo e inmediato de la conciencia es la inercia, es decir, quedarse conscientemente mano sobre mano». O bien, si uno no se queda mano sobre mano, sino que actúa —por ejemplo, en materia de venganza—, entonces «solo sería por resentimiento». El rencor no es una causa *válida* para ningún tipo de acción, y por tanto es la única que queda cuando las leyes de la naturaleza hacen imposible cualquier respuesta justificada.

En estos pasajes, el vacío moral creado por la aceptación a ultranza del determinismo se describe con una magistral perspicacia psicológica. Como miembro bien formado de la *intelligentsia*, el hombre del subsuelo acepta intelectualmente dicho determinismo, pero le resulta imposible vivir realmente en función de sus conclusiones. «Así, se seguiría, como resultado de la hiperconciencia, que uno no tiene la culpa de ser un canalla, como si eso fuera un consuelo para el canalla una vez que él mismo se ha dado cuenta de que realmente es un canalla». O, en cuanto a la bofetada en la cara, es imposible de olvidar porque «aunque fueran las leyes de la naturaleza, es insultante de todos modos». Dostoievski yuxtapone así una reacción humana *total* —un sentimiento de repulsión por uno mismo porque se es un canalla, un arrebato de cólera por el insulto de ser abofeteado— contra una racionalidad científica que disuelve todos esos sentimientos morales y emotivos y, por tanto, la cancelación de la posibilidad misma de una respuesta humana. La razón le dice al hombre del subsuelo que la culpa o la indignación son totalmente irracionales y carecen de sentido, pero la conciencia y el sentido de la dignidad siguen existiendo igualmente como componentes que no pueden erradicarse de la psique.

He aquí, pues, la explicación del llamado masoquismo del hombre del subsuelo. ¿Por qué se niega a ver a un médico que diagnostique qué le pasa a su hígado o insiste en que uno puede disfrutar gimiendo innecesariamente y sin sentido por un dolor de muelas? Es porque, en ambos casos, algún poder misterioso e impersonal —las leyes de la naturaleza— ha reducido al individuo a la más completa impotencia, y su único método para expresar una reacción *humana* a este poder es negarse a someterse silenciosamente a su despotismo, es protestar contra lo que padece por ridículo que resulte. La negativa a ser tratado es una protesta de este tipo, por muy contraproducente que sea; y los gemidos por un dolor de muelas, dice el hombre del subsuelo, expresan «toda la falta de objetivo de tu dolor, que es tan humillante para tu conciencia; todo el sistema de las leyes de la naturaleza sobre el que escupes con desdén, por supuesto, pero por el que sufres igualmente».

Ambas situaciones son análogas al vergonzoso «placer» que el hombre del subsuelo confiesa al mantener vivo el sentido de su propia degradación tras sus desenfrenos. Se niega a ser consolado por la coartada de que las leyes de la naturaleza son las culpables, y su dudoso

disfrute traduce la respuesta moral y emotiva de su *naturaleza* a la completa nulidad de las *leyes de la naturaleza*. Lejos de ser un signo de anormalidad psicológica, esta sensación es en realidad —dado el mundo al revés en el que vive— una prueba de la paradójica salud espiritual del hombre del subsuelo. Porque indica que, a pesar de las convicciones de su razón, se niega a renunciar a su derecho a poseer una conciencia o una capacidad de sentirse ultrajado e insultado.

2. El hombre de acción

Solo reconociendo este desplazamiento irónico del horizonte moral y psíquico normal podemos comprender con precisión la relación del hombre del subsuelo con su interlocutor imaginario. Este interlocutor es obviamente un seguidor de Chernyshevski, un hombre de acción, que se cree nada menos que «el hombre de la naturaleza y la verdad». El hombre del subsuelo está de acuerdo con la teoría de este señor de que toda la conducta humana no es más que un producto mecánico de las leyes de la naturaleza, pero también sabe lo que el hombre de acción no sabe: que esta teoría hace que toda la conducta humana sea imposible, o al menos que carezca de sentido. «Envidio a un hombre así hasta que se me desborda la bilis», dice el hombre del subsuelo. «Es estúpido, eso no lo discuto, pero quizás el hombre normal debería ser estúpido; ¿cómo lo sabes?». El hombre normal, el hombre de acción, está felizmente desprovisto de hiperconciencia, y cuando se ve impelido por el deseo de obtener venganza, por ejemplo, «simplemente se precipita hacia su objetivo como un toro enfurecido con los cuernos hacia abajo, y nada más que un muro lo detiene». No es consciente de que lo que él considera como base de su arremetida —por ejemplo, la necesidad de justicia— es un prejuicio ridículamente anticuado y anticientífico que ha sido sustituido por las leyes de la naturaleza. Solo su estupidez le permite mantener su complaciente normalidad, y permanecer así completamente libre de los paralizantes dilemas del hombre del subsuelo.

Enfrentados a los llamados principios de la ciencia natural —como, por ejemplo, «que en realidad una gota de tu propia grasa debe ser más querida para ti que cien mil de tus semejantes, y que esta conclusión es la solución final de todas las llamadas virtudes y los llamados deberes y de todos esos desvaríos y prejuicios»— los hombres de acción detienen todos sus cuestionamientos y razonamientos. El hombre hiperconsciente del subsuelo, que carece de esta gracia salvadora de la estupidez, no puede evitar comportarse *como si* todavía fuese posible y tuviese sentido algún tipo de respuesta humana libre; «en consecuencia, solo le queda de nuevo la misma salida, es decir, golpear la pared tan fuerte como pueda». Sabe que la idea de la culpa, junto con todas las demás ideas morales, ha sido borrada de la pizarra por las leyes de la naturaleza, pero persiste irracionalmente en tener respuestas morales. Y puesto que no tiene ningún otro lugar al que asignar la responsabilidad moral, por el proceso de deducción más irrefutable, él y solo él es el culpable de todo. Pero al mismo tiempo, sabe muy bien que no tiene la culpa, y desearía que fuera posible olvidarse de las leyes de la naturaleza el tiempo suficiente para convencerse de que puede elegir libremente convertirse en cualquier cosa: un holgazán, un glotón o una persona que se pasa la vida brindando a la salud de todo lo «sublime y bello».

Cada respuesta autocontradictoria del hombre del subsuelo en estos capítulos deriva de esta dialéctica del determinismo, impulsada por la contradicción entre la aceptación intelectual del hombre del subsuelo del determinismo de Chernyshevski y su rechazo simultáneo con todo el nivel intuitivo-emocional de la personalidad que identifica con la conciencia moral. En consecuencia, el escarnio y el abuso a los que se somete a sí mismo no

deben ser tomados literalmente. La retórica del hombre del subsuelo contiene una ironía invertida similar a la de *Notas de Invierno*, que se vuelve sobre sí misma como medio de ridiculizar a su desdeñoso interlocutor, el hombre de acción. Pues la vida del hombre del subsuelo es la *reductio ad absurdum* de la del hombre de acción, y cuanto más repulsivo y odioso se presenta a sí mismo el primero, más revela el verdadero significado de lo que su juez, tan seguro de sí mismo, sostiene ciegamente. Es la impenetrable tenacidad de los hombres de acción radicales la que les impide ver al hombre del subsuelo como su imagen especular, y reconocer el saludo que podría haberles dado (en palabras de Baudelaire): «¡Hipócrita lector, mi semejante, mi hermano!».

3. La ventaja más ventajosa

Tras mostrar la incapacidad inherente de la psique humana para acomodarse al mundo «racional» de la filosofía de Chernyshevski, el hombre del subsuelo pasa a demoler de manera más directa los argumentos que Chernyshevski y los hombres de acción utilizan para defender su postura. Su aceptación de la filosofía de Chernyshevski siempre ha incluido una comprensión sardónica de la incongruencia de sus preceptos básicos con las normas de la experiencia humana, y esta incongruencia se formula de forma más explícita en los argumentos desarrollados a lo largo de los capítulos 7-9.

«Oh, dime», pregunta incrédulo el hombre del subsuelo, «quién fue el primero en afirmar que el hombre solo hace cosas desagradables porque no conoce sus verdaderos intereses; y que si se iluminara, si abriera los ojos a sus verdaderos y normales intereses […] vería su propia ventaja en el bien y nada más, y como todos sabemos que ningún hombre puede actuar a sabiendas en su propia desventaja, en consecuencia, por así decirlo, comenzaría a hacer el bien por necesidad». Esta era, en efecto, la esencia de la postura de Chernyshevski: que el «egoísmo racional», una vez aceptado, iluminaría tanto al hombre que desaparecería la posibilidad misma de que se comportase irracionalmente, es decir, en contra de sus intereses. Pero este argumento, como señala cáusticamente el hombre del subsuelo, tiene un defecto: sobreentiende que el hombre tiene, y siempre tendrá, un interés supremo, al que nunca renunciará, en poder ejercer su libre albedrío.

El discurso del hombre del subsuelo en estos capítulos tiene varias vertientes. Una de ellas es la presentación repetida de la forma en que «los estadísticos, los sabios y los amantes de la humanidad» acaban actuando con frecuencia en contra de todos sus principios de racionalidad, tan proclamados y tan solemnemente elevados. Otra es observar la historia de la humanidad y preguntarse si el hombre ha sido alguna vez, o ha querido ser, totalmente racional. «En resumen, se puede decir cualquier cosa sobre la historia del mundo, cualquier cosa que pueda entrar en la imaginación más desordenada. Lo único que no se puede decir es que es racional. La propia palabra se atasca en la garganta». Una tercera se acerca mucho más al presente y, de paso, golpea de refilón al historiador británico Henry Thomas Buckle, entonces popular entre los radicales rusos, que creía que las leyes de la historia podían elaborarse según el patrón de las ciencias naturales. El hombre del subsuelo simplemente no puede controlar su alegría al leer que Buckle afirma que «a través de la civilización la humanidad se vuelve más amable, y en consecuencia menos sanguinaria, y menos apta para la guerra», y apela al lector: «Tomemos todo el siglo XIX en el que vivió Buckle. Tome a Napoleón, tanto el Grande como el actual. Tomemos América del Norte, la unión eterna [entonces asolada por la Guerra Civil]». Estos ejemplos muestran hasta qué punto los racionalistas y los lógicos son capaces de cerrar los ojos a los hechos más evidentes en aras

de validar sus sistemas, y todos estos sistemas, por alguna razón, siempre definen las «ventajas humanas» exclusivamente «a partir del promedio de las cifras estadísticas y de las fórmulas científico-económicas. Ahora bien, sus ventajas son la prosperidad, la riqueza, la libertad, la paz, etcétera, etcétera. De modo que un hombre que, por ejemplo, se opusiera abierta y conscientemente a toda la lista sería, según usted, y por supuesto también para mí, un oscurantista o un loco absoluto, ¿no?». Pero, aunque el hombre del subsuelo no rechaza la prosperidad, la riqueza, la libertad y la paz en sí mismas, rechaza la idea de que la única manera de alcanzarlas sea mediante el sacrificio de la libertad y la individualidad del hombre.

«Ahí lo tienen, señores», dice conmiserativamente, «¿no parece que existe realmente algo más querido por casi todos los hombres que su mayor ventaja (la misma que se ha omitido, de la que hablábamos hace un momento), algo por lo que, si es necesario, un hombre está dispuesto a ir contra todas las leyes, es decir, contra la razón, el honor, la paz, la prosperidad, en fin, contra todas esas cosas maravillosas y útiles con tal de alcanzar esa ventaja fundamental y más ventajosa, más querida para él que todo lo demás?». La respuesta a esta pregunta, cuyo paréntesis parodia algunos de los pasajes más laboriosos de *El principio antropológico*, se ha dado en los seis primeros capítulos. La única «ventaja más ventajosa» para el hombre es la conservación de su libre albedrío, que puede o no ejercerse en armonía con la razón, pero que siempre desea conservar el derecho a *elegir*, y esta «ventaja» primordial no puede incluirse en los sistemas de los amantes de la humanidad porque hace para siempre imposible su sueño de transformar la naturaleza humana para que solo desee lo racional.

4. El Palacio de Cristal

Chernyshevski plasmó este sueño de transformación, como sabemos, en su visión del Palacio de Cristal, y Dostoievski recoge este símbolo para presentarlo desde el punto de vista del hombre del subsuelo. En esta futura Utopía de la abundancia, el hombre habrá sido completamente reeducado, «la ciencia misma le habrá enseñado al hombre […] que en realidad no tiene ni voluntad ni caprichos y que nunca los ha tenido, y que él mismo no es más que una especie de tecla de piano o de tope de órgano […] de modo que todo lo que hace no lo hace en absoluto por su voluntad, sino por sí mismo, según las leyes de la naturaleza».

Las imágenes musicales se derivan directamente de Fourier, que creía haber descubierto una «ley de armonía social» y cuyos discípulos gustaban de describir la organización de las pasiones en el falansterio por analogía con la organización de las teclas de un clavicémbalo. Además, cuando el hombre del subsuelo comenta que en el Palacio de Cristal «toda la acción humana […] será tabulada según estas leyes [de la naturaleza], matemáticamente, como las tablas de logaritmos hasta el número 108 000 y por el mismo procedimiento de introducirlo en una tabla», no exagera. Fourier había elaborado una tabla exhaustiva de las pasiones que constituían, a su juicio, las leyes inmutables de la naturaleza (humana), y cuyas necesidades tendrían que ser satisfechas en cualquier modelo de orden social. Dostoievski combina así la tabla de pasiones de Fourier con el determinismo material de Chernyshevski en su ataque al ideal del Palacio de Cristal, por considerar que implica la eliminación total del individuo. Porque la manifestación empírica de que se es un individuo consiste en el derecho a *elegir* un curso de acción cualquiera que sea, y no hay elección cuando uno es bueno, razonable, satisfecho y feliz por la conformidad con las leyes de la naturaleza que excluyen la posibilidad misma de su negación.

Sin embargo y afortunadamente, asegura el hombre del subsuelo, el Palacio de Cristal *no*

es posible porque «el hombre es tan formidablemente ingrato […] que aunque se le den todas las bendiciones terrenales […] que le proporciona tal prosperidad económica, aunque no tenga otra cosa que hacer que dormir, comer pasteles y ocuparse de asegurar la continuidad de la historia del mundo, incluso entonces el hombre, por pura ingratitud arriesgará sus pasteles y deseará deliberadamente la basura más fatal, el absurdo más antieconómico, simplemente para probarse a sí mismo (como si esto fuera tan necesario) que los hombres siguen siendo hombres y no teclas de piano». Porque si el mundo del Palacio de Cristal existiera realmente, «aunque el hombre no fuera realmente más que una tecla de piano, aunque se le demostrase esto mediante la ciencia natural y las matemáticas, idearía la desestructuración y el caos, idearía sufrimientos de todo tipo e insistiría en salirse con la suya». Y si todo este sufrimiento y caos también pudiese ser calculado y tabulado de antemano, «¡entonces el hombre se volvería loco a propósito para librarse de la razón e insistir en salirse con la suya!» En ambos casos, la causa de este caos es la misma: la rebelión del individuo contra un mundo en el que el libre albedrío (y, por tanto, las categorías morales de cualquier tipo) ya no tiene razón de ser. El sentido claro del texto es que la revuelta autodestructiva de la libertad no es un valor en sí mismo; se contempla solo como una defensa de último recurso contra la hipotética realización del ideal del Palacio de Cristal. Como escribe el hombre del subsuelo, aliviado: «¡Y después de esto cómo no va uno a pecar alegrándose de que esto no se haya producido todavía, y de que por el momento el deseo dependa todavía del diablo, y que no sepamos qué se trae este entre manos!».

Tal es la terrible perspectiva de la propuesta de realización del ideal del Palacio de Cristal, y el hombre del subsuelo sigue cuestionando la jovial seguridad de Chernyshevski y sus seguidores de que tal ideal es el verdadero deseo del hombre. Niega que la humanidad anhele alcanzar el apocalipsis estático y secular del Palacio de Cristal, que significaría el fin de la historia y el cese de todo esfuerzo, aspiración y esperanza. «No vaya a ser que […] solo le guste ese edificio de lejos, no de cerca; quizá solo le guste construirlo y no vivir en él, tal vez prefiera dejárselo a los animales domésticos como las hormigas, las ovejas, etcétera. Ahora bien, las hormigas tienen un gusto totalmente diferente. Tienen un asombroso edificio de este tipo eternamente indestructible: el hormiguero».

Aunque esta comparación del ideal socialista con un hormiguero era un lugar común en el periodismo ruso de la época, Dostoievski puede haber utilizado esta imagen en relación con el fin de la historia como una alusión a Herzen. «Si la humanidad se dirigiese directamente a alguna meta», había escrito Herzen en *Desde la otra orilla*, «no habría historia, solo lógica; la humanidad se detendría en alguna forma acabada, en un *statu quo* espontáneo como el de los animales […]. Además, si tal *libretto* existiese, la historia perdería todo interés, se volvería fútil, aburrida, ridícula»[5]. La evidente similitud de estos textos muestra hasta qué punto Dostoievski había bebido de la obra que tanto admiraba; también revela con cuánta exactitud estaba tematizando un profundo contraste ideológico entre su propia generación y la de la década de 1860. En efecto, la fisonomía intelectual e ideológica de la generación de la década de 1840, alimentada por la literatura romántica y la filosofía idealista alemana, contrastaba fuertemente con la de la década de 1860. Herzen, al igual que Dostoievski, siempre se negó rotundamente a aceptar el determinismo material de Chernyshevski y la negación del libre albedrío[6]. Resulta, pues, apropiado que el hombre del subsuelo atribuya más tarde su oposición al ideal del Palacio de Cristal, al menos en parte, a haber llegado a la mayoría de edad cuando él lo hizo.

Todos estos argumentos se concentran después en un rechazo final del Palacio de Cristal por no dejar lugar al «sufrimiento». «Al fin y al cabo», dice el protagonista, «no insisto

realmente en el sufrimiento ni en ninguna prosperidad, insisto […] en mi capricho, y en que se me garantice cuando sea necesario». El sufrimiento no es más un fin en sí mismo que la locura o el caos, y queda subordinado al valor supremo de la afirmación de la autonomía moral, pero sirve de aguijón para mantener vivo este sentido de la autonomía moral en un mundo desprovisto de relevancia humana por el determinismo: «En el Palacio de Cristal [el sufrimiento] es incluso impensable: el sufrimiento es la duda, la negación, y ¿qué clase de Palacio de Cristal sería ese en el que se pueden albergar dudas?». La capacidad de dudar significa que el hombre aún no se ha transformado en una máquina ético-racional que *solamente* puede comportarse conforme a la razón. Por eso el hombre del subsuelo declara que «el sufrimiento es el origen único de la conciencia»; el sufrimiento y la conciencia son inseparables porque esta última no es solo un atributo psicológico, sino principalmente moral, de los seres humanos.

5. El gallinero palaciego

El capítulo 10 de *Apuntes del subsuelo* es especialmente problemático, porque fue muy mutilado por la censura. En este capítulo, como sabemos, Dostoievski afirmaba haber expresado «el ideal esencial» de su obra, que definía como «la necesidad de la fe y de Cristo», pero los pasajes en los que lo hizo fueron suprimidos y nunca restaurados en reimpresiones posteriores. Hay que decir que en ningún momento de su vida Dostoievski disfrutó de la peligrosa y fatigosa perspectiva de intentar persuadir a los censores para que revocaran una decisión anterior. Intentar hacerlo solo habría puesto en peligro y retrasado la publicación de las reimpresiones y las ediciones colectivas de su obra, con las que contaba para obtener unos ingresos muy necesarios.

A pesar de su mutilación, examinemos este capítulo «desordenado» para ver qué se puede encontrar todavía que nos ayude a acercarnos a la «idea esencial» de Dostoievski. Nos enteramos de que el hombre del subsuelo rechaza el Palacio de Cristal porque es imposible ser irreverente al respecto, pero, dice, «no lo he dicho en absoluto porque me guste mucho sacar la lengua […]. Al contrario, dejaría que mi lengua fuese cortada por pura gratitud si las cosas pudieran arreglarse de tal manera que yo mismo perdiera todo deseo de sacarla». Dostoievski da a entender así que el hombre del subsuelo, lejos de rechazar todos los ideales morales en favor de un egoísmo ilimitado, busca desesperadamente un ideal que, en lugar de incitar al individuo a revolverse en un frenesí rabioso, conduzca a una rendición voluntaria en su favor. Un ideal alternativo de este tipo tendría que reconocer la autonomía de la voluntad y la libertad del individuo, y apelaría a la naturaleza moral del hombre más que a su razón y a su interés propio concebidos en armonía con las leyes de la naturaleza. Para Dostoievski, este ideal alternativo podía encontrarse en las enseñanzas de Cristo; a partir de una confusión que aún existe en el texto podemos vislumbrar cómo puede que intentase integrar esta alternativa en el marco de sus ideas.

Esta confusión surge en el curso de una comparación entre el Palacio de Cristal y un gallinero. «Verás», dice el hombre del subsuelo, «si no fuera un palacio sino un gallinero, y empezase a llover, podría meterme en el gallinero para no mojarme, pero de todos modos no tomaría el gallinero por un palacio por gratitud a que me protegiera de la lluvia. Te ríes, dices incluso que, en tales circunstancias, un gallinero y una mansión son lo mismo. Sí, te respondo, si uno tiene que vivir simplemente para no mojarse». No es la utilidad del gallinero lo que impugna el hombre del subsuelo, sino el hecho de que, a cambio de sus ventajas prácticas, se haya elevado a ideal de la humanidad. «¿Pero qué hay que hacer si se me ha

metido en la cabeza que esto [no mojarse; la utilidad] no es el único fin de la vida, y que si hay que vivir, bien puede ser en una mansión? Esa es mi elección, mi deseo. Solo lo borrarás cuando hayas cambiado mi deseo. Pues bien, cámbialo, tiéntame con otra cosa, ofréceme otro ideal».

El hombre del subsuelo abre así la posibilidad de «otro ideal» y, a medida que avanza el texto, parece prever otro tipo de Palacio de Cristal: uno que sería una auténtica mansión y no un gallinero que satisface necesidades puramente materiales. Porque luego continúa: «Y mientras tanto, no tomaré un gallinero por un palacio. Digamos que el edificio de cristal es incluso un sueño ocioso, que es inconsistente con las leyes de la naturaleza, y que lo he inventado solo como resultado de mi propia estupidez, como resultado de algunos hábitos anticuados e irracionales de mi generación. Pero ¿qué me importa que sea incoherente? ¿No es lo mismo que exista en mis deseos, o mejor, que exista mientras existan mis deseos?». En este punto, observamos un cambio hacia un «edificio de cristal» basado en principios del todo *opuestos* a los representados por el Palacio de Cristal a lo largo del resto del texto; este nuevo edificio de cristal es *inconsistente* con las leyes de la naturaleza (mientras que el Palacio de Cristal es su encarnación) y debe su existencia al deseo más que a la razón. El cambio es tan brusco e incompatible con lo anterior que solo cabe suponer que se ha suprimido del manuscrito algún material que lleva de un tipo de construcción de cristal a la otra.

Podemos especular que Dostoievski debe haber intentado aquí indicar la naturaleza de un verdadero Palacio de Cristal, o mansión, o edificio (su terminología no es consistente) y contrastarlo con el falso que en verdad era un gallinero. Por su carta, sabemos que lo hizo para identificar un verdadero Palacio de Cristal con la «necesidad de la fe y de Cristo», pero tal intento puede haber confundido y asustado a los censores, todavía aterrorizados por el reciente error cometido con *¿Qué hacer?* y ahora acostumbrados a ver el Palacio de Cristal como la imagen aborrecible del socialismo ateo. Por ello, habrían suprimido las frases en las que Dostoievski intentaba dar su propio significado cristiano a este símbolo, considerándolas tal vez subversivas y blasfemas. Estas suposiciones explicarían la extraña historia del texto de Dostoievski y explicarían la flagrante contradicción, claramente evidente tras una lectura atenta, que provocó su indignado grito de que todo su significado había sido distorsionado.

Aunque este ideal alternativo podría haberse indicado originalmente con mayor claridad, la concepción de Dostoievski sigue exigiendo que el hombre del subsuelo permanezca atrapado en la fase negativa de su revuelta. Se sugiere una alternativa solamente como una posibilidad remota y, para el hombre del subsuelo, inalcanzable. Cada episodio del texto original debía tener su propio tipo de clímax, y se habría expuesto una clara gradación entre el primer y el segundo ideal. Lo que aparece en los pensamientos del hombre del subsuelo solo como un sueño imposible en la primera parte se convierte en una realidad viva en la segunda, presentada con fuerza en términos de acción dramática. En esta primera parte, el hombre del subsuelo anhela otro ideal; sabe que debe existir, pero está tan comprometido con la creencia en el determinismo material y las leyes de la naturaleza que no puede imaginar lo que podría ser. «Sé, de todos modos, que no me apaciguaré con un compromiso, con un cero que se repite sin fin, simplemente porque existe según las leyes de la naturaleza y existe *realmente*. No tomaré como corona de todos mis deseos un bloque de edificios con apartamentos para los pobres en alquiler por mil años, y, para cualquier contingencia, un cartel de dentista colgado». Qué es ese algo más, y por qué el hombre del subsuelo no puede encontrarlo, proporciona la sustancia de la segunda parte de la novela de Dostoievski.

Parte II

1. «A propósito de la nieve húmeda»

El hombre del subsuelo tiene cuarenta años en 1864 cuando comienza a escribir sus *Apuntes*; tiene veinticuatro años cuando tienen lugar los acontecimientos de la segunda parte, lo que los situaría en 1848, el mismo año en que Dostoievski comenzó a asistir asiduamente a las reuniones del Círculo Petrashevski. El hombre del subsuelo sigue siendo ante todo un tipo sociocultural, pero, en la segunda parte, en la que se convierte en una parodia de las actitudes de la década de 1840, se nutrió sin duda del juicio de Dostoievski sobre sí mismo como miembro de esa generación. Evaluando su estado de ánimo en aquella época, Dostoievski había escrito al general Totleben en 1856: «Yo creía en teorías y utopías [...]. Era hipocondríaco […]. Era excesivamente irritable, exhibía una susceptibilidad malsana. Deformaba los hechos más simples, dotándolos de otro aspecto y otras dimensiones»[7]. Esta descripción se aplica, palabra por palabra, al retrato que se nos da de la psicología del hombre del subsuelo en su juventud.

El subtítulo, «A propósito de la nieve húmeda», también ayuda a situar la acción en un entorno simbólico. Annenkov había observado en 1849 que a los escritores de la Escuela Natural les gustaba emplear la «nieve húmeda» como rasgo típico del lúgubre paisaje petersburgués, y Dostoievski utiliza así su subtítulo para traer a la memoria una imagen del Petersburgo de la década de 1840, una imagen de lo que, en la primera parte, Dostoievski había llamado «la ciudad más abstracta y premeditada del mundo», una ciudad cuya mera existencia (desde "El caballero de bronce" de Pushkin) se había convertido en el emblema de la literatura rusa por la violencia y el coste inhumano de la adaptación rusa a la cultura occidental.

El ambiente de la década de 1840, con todas sus exaltaciones sociales humanitarias, también se evoca explícitamente en la cita de un poema de Nekrásov que se adjunta como epígrafe a la segunda parte. Se trata del mismo poema, de 1846, que ya se había mencionado irónicamente en *Stepanchikovo y sus habitantes*, la primera obra en la que Dostoievski se desmarcó explícitamente de lo que ahora consideraba las ingenuas ilusiones de la Escuela Natural y de su propio pasado. Escrita desde el punto de vista del benefactor (masculino) de una prostituta arrepentida que se ha salvado de una vida de pecado gracias a su amor ardiente y desprejuiciado, describe los tormentos de su conciencia:

> Cuando de las tinieblas de la
> corrupción liberé tu alma caída
> con el ardiente discurso de la
> convicción; y, lleno de profundo
> tormento, retorciéndote las manos, maldecías
> el vicio que te había atrapado;
> cuando, con los recuerdos
> que castigaban la conciencia olvidada
> me contaste el cuento
> de todo lo que antes de mí había pasado,
> y, de repente, cubriendo tu rostro,
> lleno de vergüenza y horror,
> resolviste con lágrimas
> en los ojos, indignada,
> conmocionada... Etcétera,

etcétera, etcétera.

Al acortar este pasaje con tres etcéteras, Dostoievski indica manifiestamente que las elucubraciones filantrópicas del orador no son más que tópicos banales y convencionales. El tema de la redención de una prostituta se había convertido en un lugar común en la década de 1860. Está en *¿Qué hacer?* como un episodio menor en el que uno de los protagonistas rescata a una mujer caída de una vida de bajeza, vive con ella durante un tiempo y la convierte en un miembro modelo de la cooperativa de Vera Pavlovna hasta que muere de tuberculosis. El episodio culminante de la segunda parte de *Apuntes del subsuelo* —el encuentro entre el hombre del subsuelo y la prostituta Liza— es una parodia irónica y una inversión de este cliché del romanticismo social.

La segunda parte de *Apuntes del subsuelo* satiriza el socialismo sentimental de la década de 1840, del mismo modo que la primera parte satiriza la metafísica y la ética de la década de 1860, y para ello Dostoievski recurre a la imagen de la década de 1840 que ya había esbozado en las páginas de *Tiempo*. Los hombres superfluos de la intelectualidad liberal de la alta burguesía vivían en un mundo de ensueño de «beneficencia universal», mientras descuidaban las obligaciones morales más simples y obvias. Había dejado claro que les correspondía estar a la altura de sus propias pretensiones y convertir su amor abstracto por la humanidad en un acto concreto dirigido a un individuo de carne y hueso. Este es precisamente el tema de la segunda parte de *Apuntes del subsuelo*, que ha sido trasladado al mundo burocrático de la primera obra de Dostoievski y encarnado en un personaje que es el equivalente humilde pero supremamente autoconsciente del hombre superfluo.

Este cambio de tema se refleja en la segunda parte con un notable cambio de tono. En la primera parte estaban en juego cuestiones finales, en las que el argumento final contra el mundo del «falso» Palacio de Cristal solo podía ser la rabia de la locura y la autodestrucción, y la ironía de Dostoievski es, en consecuencia, amarga y retorcida, y su tono duro y abrasivo. No aparecen tales cuestiones últimas en las desventuras de la primera juventud del hombre del subsuelo, provocadas por la fuente usual de la comedia, la vanidad desmedida. De ahí que la segunda parte esté escrita en un tono más ligero, burlesco y caricaturesco, y que secciones enteras no sean más que una extensa mofa de las respuestas rebuscadas y pedantes del hombre del subsuelo a las situaciones humanas más simples.

2. La dialéctica de la vanidad

Las primeras páginas de la segunda parte recuerdan el comienzo de la primera. El conflicto entre el impulso de dominación y el deseo de entrar en una relación más amistosa con los demás no se había desarrollado antes, pero ahora pasa a primer plano y proporciona un fondo más íntimo a las relativas abstracciones de la primera parte. El hombre del subsuelo, consumido por una vanidad sin límites, tiene una conciencia tan aguda de sí mismo que no puede entablar relaciones sociales normales con nadie: «A todos mis compañeros oficinistas, los odié por supuesto desde el principio hasta el final; los desprecié a todos, y, sin embargo, al mismo tiempo, les tuve como miedo […]. De alguna manera se convirtió en algo así, de repente: en un momento los despreciaba y en el siguiente los situaba muy por encima de mí». La vanidad del hombre del subsuelo le convence de su propia superioridad, por la cual desprecia a todo el mundo, pero como desea que esa superioridad sea *reconocida* por los demás, odia al mundo por su indiferencia y cae en el autodesprecio ante su propia y

humillante dependencia. Esta es la dialéctica psicológica propia de un egoísmo consciente de sí mismo que busca conquistar el reconocimiento del mundo y solo despierta a cambio antipatía y hostilidad. Tal dialéctica de la vanidad es paralela a la dialéctica del determinismo de la primera parte y tiene el mismo efecto: la inmersión del yo en un mundo ajeno a cualquier contacto humano. Así como el determinismo disuelve la posibilidad de respuesta humana en la primera parte, la vanidad bloquea toda fraternidad social en la segunda.

Además de retratar esta dialéctica de la vanidad en acción, Dostoievski también la remonta al ambiente cultural general de la década de 1840, que fomentaba un egoísmo romántico forzado y artificial y un sentimiento de superioridad respecto a la vida ordinaria rusa que el hombre del subsuelo absorbía por todos sus poros. De hecho, lo que lo distingue desde los primeros años es su marcada destreza intelectual. «Además, todos [sus compañeros de escuela] empezaron a comprender lentamente», escribe, «que yo ya leía libros que ninguno de ellos podía leer, y entendía cosas […] de las que ellos ni siquiera habían oído hablar». Al describir su vida posterior, dice: «En casa pasaba la mayor parte del tiempo leyendo. Intentaba reprimir todo lo que me apartase de la lectura. La lectura, por supuesto, fue una gran ayuda». Los libros son, pues, responsables de mantener reprimidos los *verdaderos* sentimientos del hombre del subsuelo, los sentimientos opuestos a su vanidad y a su deseo de dominación. Los libros interponen una red de respuestas adquiridas y artificiales entre él y los otros, y, puesto que nos encontramos en el mundo de la intelectualidad rusa de la década de 1840, estos libros solo podían ser las obras de los socialistas utópicos franceses y de los románticos sociales y sus discípulos rusos de los que el propio Dostoievski se había nutrido entonces.

Una y otra vez, Dostoievski subraya la relación entre la dialéctica de la vanidad en la que está atrapado el hombre del subsuelo y su cultura intelectual. «Un hombre culto y decente no puede ser vanidoso», señala, «sin fijarse un nivel de exigencia desmesurado y sin despreciarse en ciertos momentos hasta el odio». Comparando sus rasgos con los de otros empleados de su oficina, piensa: «Que mi cara sea incluso fea […] pero que sea noble, expresiva y, sobre todo, *extremadamente* inteligente». Como resultado de haberse empapado de la cultura europea popular en la Rusia de la década de 1840, el hombre del subsuelo ha perdido cualquier capacidad de sentimiento humano simple y directo en relación con los otros. En cambio, su vanidad y su sentido de la importancia personal se han inflado hasta un grado desproporcionado con respecto a su situación social real, y los conflictos engendrados por esta discrepancia proporcionan una analogía cómica a la guerra fratricida de todos contra todos que surge en la sociedad europea occidental por el dominio del principio del individualismo egoísta.

Dostoievski es un maestro en el retrato de la psicología del orgullo y la humillación, y cuando la humillación surge de alguna opresión o sufrimiento genuino, sabe cómo hacerla intensamente conmovedora, pero sería un error flagrante de lectura tomar al hombre del subsuelo como una víctima de este tipo, porque él vive en un mundo puramente imaginario y distorsiona y exagera todo aquello con lo que entra en contacto. «Ahora tengo muy claro», dice, «que, debido a mi ilimitada vanidad y, probablemente, a lo alto que me ponía el listón, muy a menudo me miraba a mí mismo con un descontento furioso, que rayaba en el aborrecimiento, y por eso atribuía a todo el mundo la misma opinión».

Aunque sus humillaciones son totalmente autoinfligidas, el efecto que le producen no es menos angustioso. Su incapacidad para entrar en contacto humano con otras personas le sume en un aislamiento salvaje, y es muy consciente de que su comportamiento es envilecedor y degradante: «Me entregaba a mi vicio en la soledad de la noche, furtivamente, tímidamente,

asquerosamente, con un sentimiento de vergüenza que nunca me abandonaba, ni siquiera en los momentos más repugnantes, y que en esos momentos me llevaba a maldecir. Ya entonces tenía el subsuelo en el alma». La referencia al vicio en este punto presagia el importantísimo episodio de Liza, pero en estos primeros capítulos, llenos de grotesca comicidad, el énfasis recae en los esfuerzos del hombre del subsuelo por salir de su soledad a través de las relaciones puramente sociales (y no sexuales).

Todos estos episodios muestran los tormentos del hombre del subsuelo cuando intenta afirmar su existencia como un yo que desea, por encima de todo, que alguien —quien sea— le reconozca de forma compatible con la absurda imagen que tiene de sí mismo. Por esta razón, se ve envuelto en la payasesca farsa y el simulacro de héroe que supone tratar de reunir el valor suficiente para toparse con un oficial en la Avenida Nevski. Su preocupación por este ridículo problema no hace más que ilustrar lo obsesiva e insignificante que es su vanidad; pero el episodio es también una parodia de un incidente de *¿Qué hacer?* Uno de los protagonistas de ese libro toma la solitaria resolución de no ceder el paso en la calle a los «dignatarios», y cuando un caballero indignado comienza a reprender al estudiante mal vestido por chocar con él, el dignatario acaba rápidamente con la cara en el barro.

Invirtiendo irónicamente la escala de valores que manifiesta esta protesta democrática contra las humillaciones públicas de la desigualdad, Dostoievski describe el frenético deseo del hombre del subsuelo de afirmar su «igualdad» como una vanidad ridícula en lugar de un autorrespeto firmemente independiente. La parodia de Chernyshevski se complementa con una alusión a "El abrigo" de Gogol, que Dostoievski desliza en el momento en que el hombre del subsuelo, durante los febriles preparativos del traje adecuado para su épico encuentro, decide sustituir el horrible cuello de mapache de su abrigo por uno de castor, más digno. Este detalle no solo enriquece la atmósfera de la época (el relato de Gogol se publicó en 1842), sino también las implicaciones ideológicas del incidente, ya que la obra de Gogol proporcionó la inspiración inicial para la temática filantrópica de la Escuela Natural de los jóvenes escritores a la que Dostoievski había pertenecido.

El tema del masoquismo, tan destacado en la primera parte, vuelve a aparecer en este primer capítulo de la segunda. Mientras camina por la Avenida Nevski, el hombre del subsuelo experimenta «un martirio regular, una humillación continua e intolerable ante el pensamiento, que se convirtió en una sensación incesante y directa, de que yo era una mosca a los ojos de todo este mundo, una mosca repugnante y asquerosa; más inteligente, más culta, más noble que cualquiera de ellos, por supuesto, pero una mosca que continuamente se abría paso entre todos, insultada y humillada por todos [...]. Ya entonces empecé a experimentar una ráfaga de ese goce del que hablé en el primer capítulo [de la primera parte]». No obstante, debemos una vez más tener cuidado de no tomar esta caracterización psicológica como autoexplicativa. El masoquismo del hombre del subsuelo forma parte de la dialéctica de la vanidad, y tiene una función más compleja que la de ilustrar simplemente el gusto por el autodesprecio.

Al masoquismo se le asigna prácticamente la misma función en ambas partes de la obra: al igual que en la primera parte había conducido al sufrimiento y mantenido viva la facultad de la conciencia, en la segunda parte también adquiere un significado positivo. El cultivo aparentemente patológico del «goce» masoquista por parte del hombre del subsuelo acaba reforzando su ego, que se niega a someterse dócilmente al juicio del mundo. Esta autoafirmación es precisamente lo que permite al hombre del subsuelo, veinte años más tarde, resistir las tentaciones de un Palacio de Cristal en el que las leyes de la naturaleza han abolido por completo la consideración por el individuo. Así, en ambas partes de la obra, Dostoievski

asigna un valor *relativo* —el valor de la protección de la autonomía del individuo— a la ideología de la década de 1840, independientemente de sus debilidades y carencias en otros aspectos.

3. Manfred en una fiesta

El capítulo 2 de la segunda parte pone finalmente de manifiesto el verdadero objetivo de la sátira de Dostoievski. Por fin descubrimos —por supuesto, bajo el aspecto de una caricatura cuidadosamente distorsionada— lo que el hombre del subsuelo ha estado leyendo en los libros que han dado forma a su visión. Porque aquí adopta los rasgos del soñador romántico que Dostoievski había representado en sus primeras obras y cuyas fantasías literarias se habían contrapuesto a las pretensiones morales y sociales de la «vida real» de la que se había apartado. En la segunda parte de *Apuntes del subsuelo*, el soñador es tratado muy duramente. Ya no es un romántico puramente literario perdido en fantasías exóticas de gratificación erótica y gloria artística, como en las obras presiberianas de Dostoievski; se ha convertido en un romántico social lleno de planes grandiosos para transformar el mundo. Pero su nueva misión social no ha conseguido alterar la endémica preocupación por sí mismo del soñador, y su fracaso a la hora de cumplir las exigencias morales de la vida real se hace aún más imperdonable a la vista de la ciencia social en la que cree que se inspira.

En este capítulo, observamos lo que ocurre cuando, agotado por los vaivenes de la dialéctica de la vanidad, el hombre del subsuelo recurre «a una vía de escape que lo reconcilia todo», es decir, cuando encuentra «un refugio en "lo sublime y lo bello", en los sueños»:

> Yo, por ejemplo, triunfaba sobre todo el mundo; todos, por supuesto, se echaban al suelo y se vieron obligados a reconocer mi superioridad voluntariamente, y yo los perdonaba a todos. Yo, famoso poeta y funcionario de la corte, me enamoraba; heredaba un sinfín de millones y los sacrificaba inmediatamente por la humanidad; y al mismo tiempo confesaba ante todo el pueblo mis vergüenzas, que, por supuesto, no eran del todo vergonzosas, sino que también contenían una enorme cantidad de «lo sublime y lo bello», al estilo de Manfred. Todos llorarían y me besarían (qué idiotas serían si no lo hiciesen), mientras yo iría descalzo y hambriento predicando nuevas ideas y venciendo a los reaccionarios en Austerlitz[8].

Durante esos deliciosos interludios, el hombre del subsuelo sentía «que de repente la perspectiva de una actividad adecuada —beneficiosa, buena y, sobre todo, *preparada* (no tenía ni idea de qué tipo de actividad se trataría, pero lo importante era que todo estuviera preparado para mí)— se alzaría ante mí, y yo saldría a la luz del día, casi montado en un caballo blanco y coronado de laurel». Estos sueños, por supuesto, sustituyen cualquier esfuerzo moral real por su parte; más aún, ahogan cualquier conciencia de que tal esfuerzo pueda existir de otra manera que no sea en formas trilladas y «preparadas». En esos momentos, el hombre del subsuelo sentía un amor abrumador por lo humano y, «aunque nunca se aplicaba a nada humano en la realidad, había tanto de este amor que después uno ni siquiera sentía el impulso de aplicarlo en la realidad; habría sido un lujo superfluo». Además, estas elevadas visiones de la magnanimidad servían felizmente de soplo a las sacudidas de la conciencia, porque para «un hombre ordinario, digamos, es vergonzoso mancillarse […] mientras que un héroe es demasiado noble para mancharse del todo, y por eso se le permite mancharse». El hombre del subsuelo, como él mismo señala, «tenía un noble tecnicismo para cada cosa».

Sin embargo, no puede contentarse por mucho tiempo con estas delicias de su soledad; inevitablemente, siente la necesidad de exhibirlas (y de exhibirse a sí mismo) ante los admirados ojos de la humanidad. Al cabo de tres meses de ensoñaciones, estas «alcanzaron tal estado de felicidad que se hizo imprescindible abrazar inmediatamente a mis semejantes y a toda la humanidad. Y para ello necesitaba tener a mano un ser humano que existiera realmente». Estas palabras preludian el epílogo (capítulos 3 y 4), grotescamente divertido, que relata el encuentro del hombre del subsuelo con sus antiguos compañeros de escuela. Ni que decir tiene que en el momento en que ve a personas reales las exorbitantes demandas de estima del hombre del subsuelo lo llevan de cabeza a un rechazo. El hombre del subsuelo está más que dispuesto a abrazar a la humanidad, pero descubre que esta prefiere estrechar la mano y mantener una distancia cortés; y este rechazo provoca la dialéctica de la vanidad, con su correspondiente duelo por la dominación. La comedia surrealista del encuentro del hombre del subsuelo con sus antiguos camaradas se deriva de su desesperado pero irresistible impulso de «subyugarlos a todos». Después de imponerse en su pequeña fiesta amistosa, insulta a Zverkov, el invitado de honor, simplemente por resentimiento y envidia, y luego deambula por la sala durante tres horas enteras, mientras los demás se desentienden de él por completo y continúan con sus festejos.

Todo el grupo de compañeros de fiesta se marcha finalmente a un burdel para terminar la velada, dejando al hombre del subsuelo en posesión solitaria de los restos del festín. Para entonces, se le ha metido en la cabeza que solo un duelo satisfará su honor herido, y además, un duelo puede ser la ocasión para todo tipo de reconciliaciones nobles. «O todos se arrodillan para suplicar mi amistad, o le daré una bofetada a Zverkov». La mención de un duelo desencadena de inmediato una avalancha de referencias literarias (la literatura rusa está llena de duelos famosos), y el hombre del subsuelo persigue a sus compañeros en un ambiente que parodia el cuento de Pushkin "El tiro". Imaginando lo que podría ocurrir si lleva a cabo su plan de insultar a Zverkov, el hombre del subsuelo reflexiona:

> Me arrestarán. Me juzgarán, me echarán del servicio, me meterán en la cárcel, me enviarán a Siberia, me deportarán. ¡No importa! Dentro de quince años, cuando me dejen salir de la cárcel, iré caminando hacia él, como un mendigo en harapos, y lo encontraré en alguna ciudad de provincias. Estará casado y será feliz. Tendrá una hija adulta […] y le diré: «¡Mira, monstruo, mis mejillas huecas y mis harapos! Lo he perdido todo: mi carrera, mi felicidad, arte, ciencia, la mujer a la que amaba, y todo por ti. Aquí están las pistolas. He venido a descargar la mía […] y a perdonarte». Entonces, dispararé al aire y no volverá a saber de mí […]. Yo estaba al borde de las lágrimas, aunque en ese mismo momento sabía perfectamente que todo esto salía del *Silvio* de Pushkin [Silvio es el héroe de "El tiro"] y de la *Mascarada* de Lermontov.

Como era de esperar, estas heroicidades de salón siguen siendo puramente imaginarias, y todos han desaparecido de la vista para cuando el hombre del subsuelo entra en el salón de «la sastrería».

4. Liza

Es en este punto, cuando el hombre del subsuelo se encuentra finalmente con otro ser humano más vulnerable que él, cuando la comedia se transforma en tragedia. Dostoievski era muy consciente de este cambio de tonalidad, y ya hemos citado su alusión a él como similar a «una transición en la música»: «En el primer capítulo, aparentemente, solo hay cháchara; pero de

repente esa cháchara, en los dos últimos capítulos, se resuelve con una catástrofe»[9]. El texto final se dividió posteriormente en capítulos más pequeños, y la catástrofe que comienza en el capítulo 5 se extiende hasta el capítulo 10. Ninguna parte de *Apuntes del subsuelo* ha sido más sacada de su contexto para apoyar una u otra teoría sobre Dostoievski, aunque la función de esta sección es sin duda la de poner de manifiesto el contraste entre el romanticismo social imaginario, autoindulgente, autoglorificante y sentimental, y un auténtico acto de amor, un amor que surge de ese olvido total de sí mismo que se había convertido en el valor más elevado de Dostoievski. Al invertir irónicamente tanto el poema de Nekrásov como el incidente de *¿Qué hacer?*, Dostoievski quería exponer toda esa mezquina vanidad oculta en los «ideales» de la *intelligentsia*, y contraponerla al triunfo sobre el egoísmo que él veía encarnado en los espontáneos instintos cristianos de una sencilla alma rusa.

Cuando el hombre del subsuelo llega al burdel, la madama, tratándolo como el viejo patrón que es, llama a una chica. Al salir con ella, se ve a sí mismo en un espejo: «Mi rostro acosado me pareció sumamente repugnante, pálido, rencoroso, desagradable, con el pelo revuelto. "No importa, me alegro de ello", pensé; "me alegro de parecerle repugnante; eso me gusta"». Al no haber sido capaz de someter a sus compañeros o de insultarlos lo suficiente como para ser tomado en serio, el hombre del subsuelo hace lo acostumbrado, vengarse a través de la desamparada chica; cuanto más repulsivo sea para ella, más se satisfará su egoísmo al obligarla a someterse a sus deseos. Sin embargo, no es solo por la sumisión física por lo que el hombre del subsuelo logra un triunfo sobre Liza. Porque cuando, después de mantener relaciones sexuales, se da cuenta de la hostilidad y el resentimiento silencioso de ella, «una idea sombría entró en mi cerebro y recorrió todo mi cuerpo, como una sensación desagradable, como la que se siente al entrar en un subsuelo húmedo y mohoso». Esta idea adopta la forma de jugar con los sentimientos de Liza, con la intención de doblegarla no solo física sino también espiritualmente.

El hombre del subsuelo procede así, muy hábilmente, a romper la armadura de indiferencia y cinismo fingidos con que Liza se protege contra las circunstancias degradantes de su vida. «Empecé a sentir yo mismo lo que estaba diciendo», explica, «y me empezó a gustar el tema. Ansiaba exponer las *pequeñas ideas* que había estado rumiando en mi rincón». Mezclando detalles horribles de degradación con imágenes de fidelidad, imágenes de una banalidad que las hace aún más conmovedoras (*Papá Goriot* de Balzac es parodiado en el proceso), el hombre del subsuelo logra sacar a la superficie la verdadera vergüenza que Liza siente por sí misma y precipitar así su quiebra emocional completa. Ninguna de sus aparentes preocupaciones, por supuesto, había sido pensada seriamente; el hombre del subsuelo simplemente se había dejado llevar por el poder de su elocuencia y porque «el desafío que suponía me atraía cada vez más». Pero Liza era demasiado joven, ingenua e indefensa para ver a través de su perversidad, que sonaba a verdad y era, de hecho, incluso medio verdad. «Me puse a trabajar con tal patetismo que yo mismo empecé a tener un nudo en la garganta, y […] de repente me detuve, me senté consternado, e inclinándome con aprensión, empecé a leer con el corazón palpitante». Porque Liza había perdido el control de sí misma y «su cuerpo juvenil se estremecía como si tuviera convulsiones».

El hombre del subsuelo, transportado por su victoria, no puede resistirse a intentar estar a la altura del exaltado papel de héroe y benefactor que tantas veces había representado en sus fantasías. Cuando se marcha, le da a Liza su dirección con una magnanimidad señorial, instándola a venir a visitarle y a dejar su vida de vergüenza. Es este gesto el que lo deshace y proporciona a Dostoievski su desenlace. En el momento en que el hombre del subsuelo sale de la niebla de autoadulación que crea su charlatanería, el terror le invade. No puede soportar

la idea de que Liza le vea tal y como es en realidad: envuelto en su bata de mala muerte, viviendo en su ínfimo subsuelo, completamente sometido a su criado, el impasible, digno y campesino lector de la Biblia, Apolón. Ni por un momento se le ocurre que podría intentar ayudarla de todos modos; está tan preocupado por la imagen que ofrecerá a *sus ojos* que la realidad de su situación desaparece por completo. O no del todo: «Algo no estaba muerto dentro de mí; en el fondo de mi corazón y de mi conciencia se negaba a morir, y se expresaba como una angustia ardiente».

Cuando pasan unos días y Liza no aparece, el hombre del subsuelo se vuelve más alegre; como de costumbre, «incluso empecé a soñar a veces, y fueron sueños bastante dulces». Estos sueños giraban en torno al proceso de reeducación de Liza, la confesión de ella de que le amaba, y su propia confesión de que «no me atreví a acercarme a ti primero, porque tenía ascendencia sobre ti y temía que te forzaras, por gratitud, a responder a mi amor, que intentaras despertar en tu corazón un sentimiento que tal vez estuviera ausente, y no lo deseaba porque sería […] una forma de tiranía […]. Sería poco delicado (en resumen, me lanzo a este punto con sutilezas europeas, *à la* George Sand, inexplicablemente elevadas), pero ahora, ahora eres mía, eres mi creación, eres pura, eres hermosa, eres mi hermosa esposa». Y aquí Dostoievski lanza dos versos más del poema de Nekrásov.

Entre estas ensoñaciones embriagadoras se encuentra la baja comedia de los esfuerzos del hombre del subsuelo por doblegar a su voluntad al obstinado e intratable Apolón. Dostoievski entrelaza hábilmente estas dos situaciones coordinando la entrada de Liza con un momento en el que el hombre del subsuelo, enfurecido por el imperturbable Apolón, da rienda suelta a toda su furia, tan débil e histérica. En ese momento, ha alcanzado un grado de frustración y exasperación nerviosa incontrolable; al ver a la desconcertada Liza, pierde el control, llora y se queja de que está siendo «torturado» por Apolón. Todo esto es tan humillante que se vuelve contra ella con furia rencorosa cuando, al tartamudear que desea abandonar el burdel, ella le vuelve a recordar todo lo anterior. La respuesta de él es una diatriba despiadada, en la que le dice la verdad sobre su relación anterior: «Me he desahogado contigo y me he reído de ti. Me habían humillado, así que quería humillar; me habían tratado como un trapo, así que quería mostrar mi poder». Con la típica inversión de su lógica egoísta, le grita: «Y nunca te perdonaré las lágrimas que no he podido evitar derramar ante ti hace un momento, ¡tampoco a ti te perdonaré!».

Pero entonces se produce un hecho inédito —inédito, al menos, en la experiencia del hombre del subsuelo—: en lugar de encolerizarse y devolver el golpe, Liza se arroja a sus brazos para consolarle. Ambos se olvidan por completo de sí mismos y rompen a llorar, pero la invencible vanidad del hombre del subsuelo, que le incapacita para responder desinteresada y espontáneamente a los demás, pronto se impone de nuevo: «En mi cerebro sobreexcitado surgió también la idea de que nuestros papeles estaban ahora completamente invertidos, que ella era ahora la heroína, mientras que yo era una criatura tan aplastada y humillada como ella lo estuvo ante mí aquella noche, cuatro días antes». Y entonces, no por amor sino por odio, el hombre del subsuelo la toma en el acto para vengarse de ella por haber osado intentar consolarlo. Para hacer más completa su venganza y aniquilarla por completo, le desliza un billete de cinco rublos en la mano cuando terminan sus abrazos. «Pero puedo decir esto con certeza: aunque hice esa cosa cruel a propósito», admite, «no fue un impulso del corazón, sino que vino de mi malvado cerebro. Esta crueldad fue tan afectada, tan deliberadamente inventada, tan completamente un producto del cerebro, de los *libros*, que no pude mantenerla ni un minuto». Dostoievski no podría haber afirmado más explícitamente que el corazón del hombre del subsuelo, el núcleo emotivo de su naturaleza, no había perdido su sensibilidad

moral. Fue su cerebro, alimentado por la educación de la que se había empapado profundamente —una educación basada en prototipos occidentales, y en las imágenes de tales prototipos asimiladas en la literatura rusa— lo que había pervertido su carácter y era responsable de su despreciable acto.

Sin embargo, Liza se las arregla para dejar el dinero sobre la mesa sin ser observada antes de marcharse. Al notar el billete arrugado, el hombre del subsuelo se llena de remordimientos y corre tras Liza a la silenciosa calle cubierta de nieve para arrodillarse a sus pies y pedirle perdón. Pero entonces, al detenerse, se da cuenta de la inutilidad de toda esta agitación: «"Pero ¿para qué?, pensé. ¿No empezaría a odiarla, puede que incluso mañana, solo por haberle besado los pies hoy?"». Y más tarde, en casa, «reprimiendo el vivo dolor de [su] corazón con sueños fantásticos», concibe la racionalización más diabólica de todas para su villanía. «¿No será mejor que ella cargue con el ultraje para siempre?», piensa. «La indignación, después de todo, es la purificación: ¡es la conciencia más punzante y dolorosa! Mañana habría profanado su alma y agotado su corazón, mientras que ahora el sentimiento de humillación no morirá nunca en ella, y por muy repugnante que sea la suciedad que le espera, ese ultraje la elevará y purificará, por odio, quizá también como una forma de perdón. ¿Pero todo eso le facilitará las cosas? […] Y, de hecho, en este punto haré una pregunta que quizá esté de más: ¿qué es mejor, la felicidad barata o el sufrimiento exaltado? Eso es, ¿qué es mejor?».

Con esta ironía final e hiriente, Dostoievski permite al hombre del subsuelo utilizar la idea misma de la purificación a través del sufrimiento como excusa para su sadismo moral y espiritual. Al hacerlo, Dostoievski vuelve al tema principal de la primera parte y lo sitúa bajo una nueva luz. La conciencia y el sufrimiento se habían afirmado como valores cuando el hombre del subsuelo, luchando por conservar su identidad humana, deseaba sufrir *él mismo* antes que rendirse a las leyes de la naturaleza. Pero mientras esta lucha surja solo de la revuelta negativa del egoísmo para afirmar su existencia, mientras no esté orientada hacia nada positivo, corre inevitablemente el riesgo de un retroceso diabólico; siempre existe el peligro de que el egoísta, preocupado solamente por sí mismo, haga sufrir a *los demás* con la excusa de ayudar a purificar *sus* almas. Esa posibilidad, abordada aquí de pasada al final de *Apuntes del subsuelo*, se desarrollará brillantemente en *Crimen y castigo*, cuando Raskólnikov intente convencer a Sonia de que si sacrifica a otro por un fin noble hará algo moralmente equivalente a sacrificarse ella misma por el mismo fin.

5. Conclusión

Al finalizar la segunda parte de *Apuntes del subsuelo*, el hombre del subsuelo vuelve de nuevo a las frustraciones de su soledad. Por un momento había vislumbrado cómo escapar de la dialéctica de la vanidad: el desprecio de Liza por su propia humillación, su identificación total con *sus* tormentos —en resumen, su capacidad de amar desinteresadamente— es la única manera de romper el hechizo del egocentrismo del brujo. Cuando ella se lanza a sus brazos, no pensando en sí misma sino en él, ilustra ese «algo más» que su egoísmo nunca le permitirá alcanzar: el ideal de la abnegación voluntaria de un individuo por amor. En su encuentro con Liza, el hombre del subsuelo se encuentra con este ideal en carne y hueso, y su incapacidad para responder a su llamada le condena irremediablemente para el futuro. No obstante, al analizar *Apuntes del subsuelo* en su conjunto, vemos que el romanticismo social egoísta de la década de 1840, con su cultivo del sentido de la nobleza espiritual y su énfasis

en la responsabilidad moral individual, no tiene un valor totalmente negativo. Por muy egocéntrico que sea, ese romanticismo social sentimental sigue destacando la importancia del libre albedrío y conserva el sentido de la autonomía del individuo, y sin ese sentido no es posible ninguna vida verdaderamente humana.

El hombre del subsuelo, en todo momento hiperconsciente, sabe con exactitud dónde se encuentra la fuente del problema: «Dejadnos solos sin libros y enseguida nos perderemos y nos confundiremos: no sabremos a qué unirnos, a qué aferrarnos y qué odiar, qué respetar y qué despreciar. Nos angustia incluso el mero hecho de ser hombres, hombres con *nuestra propia* carne y sangre, que son *verdaderas*, nos avergonzamos de ello, lo consideramos una desgracia y tratamos de ser una especie de hombre generalizado e imposible». Se puede deducir, pues, que la única esperanza es rechazar todas estas ideologías occidentales librescas, extranjeras y artificiales, y volver al «suelo» ruso, que espontáneamente incorpora el ideal cristiano del amor desinteresado.

Así termina esta pequeña obra notable, sin duda la expresión más poderosa y concentrada que Dostoievski haya dado jamás a su genio como escritor satírico. Se ha dicho a menudo que *Apuntes del subsuelo* es el preludio del gran periodo en el que el talento de Dostoievski alcanzó por fin la madurez, y no hay duda de que con ella alcanza un nuevo nivel artístico. Por primera vez, motiva una acción *enteramente* en términos de una psicología moldeada por la ideología radical; cada rasgo del texto sirve para poner de manifiesto las consecuencias en el comportamiento personal de ciertas ideas, y el mundo que Dostoievski crea está enteramente concebido en función de este propósito. La psicología está ahora estrictamente subordinada a la ideología; no hay ya un inquietante tira y afloja, como en *Humillados y ofendidos*, entre los elementos morales y psicológicos y los ideológicos de la estructura.

Dostoievski también ha encontrado por fin el gran tema de sus novelas posteriores, el que las inspirará a todas en la misma ambición de contrarrestar la autoría moral y espiritual de la ideología de los intelectuales radicales rusos (según el matiz de esa ideología que fuera prominente en el momento en que escribía). En este sentido, el núcleo de las novelas de Dostoievski puede compararse con el de un cuento filosófico del siglo XVIII, cuyos personajes también eran en gran medida encarnaciones de ideas; pero en lugar de seguir siendo abstracciones incoloras como Cándido o Zadig, estarán dotados de toda la verosimilitud y densidad psicológica de la novela decimonónica del realismo social y de toda la tensión dramática del folletín urbano-gótico. Es el genio de Dostoievski para mezclar estos estilos narrativos aparentemente antitéticos lo que constituye la originalidad de su arte como novelista.

Sin embargo, Dostoievski no volvió a intentar algo tan hermético y alusivo como *Apuntes del subsuelo*. Es muy probable que considerase la obra un fracaso; como lo fue, de hecho, si utilizamos como medida su total falta de eficacia para generar polémica. Nadie entendió realmente lo que Dostoievski había intentado hacer (con la excepción, como veremos, de Saltykov-Shchedrín), y aunque Grigóriev, con sus dotes artísticas, elogió la novela y le dijo a su amigo que siguiera escribiendo en esta línea, el silencio del resto del mundo literario fue positivamente ensordecedor. La carta de Suslova, que contiene referencias a la «escandalosa novela» de Dostoievski y a las «cosas cínicas» que estaba produciendo, transmite la reacción general. Como aún no había leído el texto, sus palabras informan de lo que había oído en el salón literario de la novelista Evgenia Tur (que por entonces frecuentaba en París), y cuyos habituales no hacían más que repetir los últimos chismes literarios de Petersburgo. Tales reacciones probablemente persuadieron a Dostoievski de que quizás había contado demasiado con la perspicacia de sus lectores para discernir su significado. Nunca más los pondría ante un

reto tan difícil para su agudeza literaria e ideológica.

[1] N. K. Mijáilovski, "Zhestoky talent", en F. M. Dostoievski *v Russkoi kritike*, ed. A. A. Belkin, Moscú, 1956, pp. 306-384.

[2] V. V. Rozanov, *Dostoevsky and the Legend of the Grand Inquisitor*, trad. Spencer E. Roberts, Ithaca, NY, 1972, p. 35.

[3] V. L. Komarovich, "'Mirovaya garmoniya', Dostoevskogo", en *O Dostoevskom*, ed. Donald Fanger, Providence, RI, 1966, pp. 119-149.

[4] Publicado originalmente en una revista checa, el ensayo ha sido reimpreso en A. Skaftymov, *Nravstvennie iskaniya Russkikh pisatelei*, Moscú, 1972, pp. 70, 96.

[5] A. I. Gertsen, *Polnoe sobranie sochinenii*, 30 vols., Moscú, 1954-1966, 6, p. 36.

[6] Muy cerca del final de su vida, Herzen escribió una reveladora carta a su hijo, Alexánder hijo, en la que dejaba perfectamente claro este punto. El joven Herzen, que por entonces era un destacado fisiólogo, había publicado un curso de conferencias en el que toda la actividad animal y humana se interpretaba como una función del sistema nervioso reflejo; y así concluía, como Chernyshevski, que el libre albedrío era una ilusión. Su padre le contestó: «En todas las épocas, el hombre busca su autonomía, su libertad y, aunque arrastrado por la necesidad, *no quiere actuar sino según su propia voluntad*; no quiere ser un sepulturero pasivo del pasado ni una comadrona inconsciente del futuro; considera la historia como su obra libre e indispensable. Cree en su libertad como cree en la existencia del mundo exterior tal como se le presenta, porque confía en sus ojos y porque, sin esa confianza, no podría dar un paso. La libertad moral es, pues, una realidad psicológica o, si se quiere, antropológica». No podría darse una declaración más expresiva de la propia concepción existencial de Dostoievski sobre la libertad y la libertad moral. Véase A. I. Gertsen, *Izbrannye filosofskie proizvedeniya*, 2 vols., Moscú, 1946, 2, p. 283.

[7] *Pis'ma*, 1, p. 178; 24 de marzo de 1856.

[8] El protagonista de *Viaje a Icaria* de Cabet, un filántropo reformista, también derrota a una coalición de reaccionarios de alto rango en Austerlitz. Dostoievski ya sugiere aquí la tendencia de los reformistas sociales radicales a identificarse con Napoleón. Véase *PSS*, 5, p. 386.

[9] *Pis'ma*, 1, p. 353; 26 de marzo de 1864.

31.
EL FINAL DE *ÉPOCA*

TRAS EL ENTIERRO DE MARÍA Dimitrievna, Dostoievski regresó a Petersburgo a finales de abril y volvió a participar activamente en los asuntos editoriales de *Época*. Para mantenerse a flote económicamente, obtuvo un préstamo del Fondo Literario y, como si se tratara del comienzo de una nueva era en su vida, también se hizo cargo de la importante factura de un sastre de moda de Petersburgo para comprarse un nuevo traje y un abrigo de verano. Pero si la muerte de su primera esposa podía considerarse una bendición disfrazada, a pesar de los remordimientos de conciencia y los trastornos que le provocaron su larga agonía, pronto tuvo que enfrentarse a otra pérdida personal que fue un desastre sin paliativos.

Mijaíl Dostoievski y su familia se habían instalado durante el verano en una dacha de Pavlovsk, el lugar de moda para beber no muy lejos de Petersburgo. Dostoievski vivía en Petersburgo con su hijastro Pasha y se preparaba para salir de nuevo al extranjero por su salud, sin duda teniendo siempre en mente la tentadora imagen de un reencuentro con Suslova. Sin embargo, justo antes de su partida, le impresionó tanto el aspecto enfermizo de su hermano que decidió retrasar su viaje. Y, en la primera semana de julio, garabateó una rápida nota a su hijastro desde Pavlovsk: «Querido Pasha, envíame ropa blanca. Mi hermano se está muriendo. No se lo digas a nadie»[1].

Mijaíl estaba agotado por la tensión de publicar *Época* sin ayuda de nadie y por la carga de obligaciones financieras que solo podía cumplir contrayendo otras aún más onerosas. Sin escatimar en esfuerzos físicos, y aquejado de una dolencia hepática intermitente, se desplomó el 6 de julio al enterarse de que un artículo con el que contaba no había podido pasar la censura; tres días después había muerto. «Cuánto he perdido con él», escribió Dostoievski a su hermano Andréi unas semanas después, «ese hombre me quería más que a nada en el mundo, incluso más que a su mujer y a su familia, a quienes adoraba [...]. Todos los asuntos de la familia del hermano están terriblemente desorganizados. Los asuntos de la revista (asuntos de gran complejidad y calado), todo esto lo asumiré yo mismo. Hay muchas deudas. No queda ni un céntimo para la familia, y todos son menores de edad [...]. Naturalmente, estoy a su servicio. Por un hermano como él, me cortaré la cabeza y sacrificaré mi propia salud»[2].

Mijaíl fue enterrado en el cementerio de Pavlovsk el 13 de julio, y Dostoievski se enfrentó entonces a una decisión extremadamente difícil. *Época* cargaba con un enorme déficit, tanto con deudas a largo plazo como con otras más urgentes, que exigían un pago inmediato. En una carta escrita ocho meses después a su viejo amigo el barón Wrangel, Dostoievski explicaba: «Tuve que elegir entre dos caminos: abandonar la revista, entregarla a los acreedores […] junto con todos los muebles y pertenencias, y acoger a la familia. Luego, ponerme a trabajar, seguir mi carrera literaria, escribir novelas y atender las necesidades de la viuda y los huérfanos. Otra posibilidad: encontrar el dinero y seguir publicando a cualquier precio. Qué pena no haber elegido la primera»[3].

Dostoievski obtuvo diez mil rublos de su acaudalada tía Kumanin en Moscú, la suma que le habría dejado en su testamento, y reunió fondos adicionales donde pudo. Estaba convencido de que, si conseguía seguir publicando hasta finales de año, y hacer que los números mensuales se ajustaran a lo previsto, atraería suficientes suscriptores para cubrir los gastos y pagar sus deudas. Su plan era poner la revista en forma, publicarla sobre una base financiera sólida y luego entregarla a la familia de Mijaíl como fuente de ingresos cuando —como estaba decidido a hacer en el futuro— se retirase a escribir sus novelas. El rápido ascenso de *Tiempo* le había convencido de que era capaz de convertir *Época* en una floreciente empresa.

Si el trabajo duro y la determinación férrea hubieran sido suficientes para garantizar el éxito, Dostoievski ciertamente habría triunfado. Sin embargo, había demasiados obstáculos que superar, a pesar de que él se puso literalmente al borde del colapso. «Fue necesario tomar las riendas con energía», explica a Wrangel. «Imprimí en tres prensas al mismo tiempo, sin tener en cuenta mi salud y mis fuerzas; yo solo asumí el trabajo de redactor jefe y la lectura de las pruebas; a solas negocié con los autores y la censura, corregí artículos, recaudé dinero, me quedé despierto hasta las 6 de la mañana, dormí cinco horas por noche, y levanté la revista; pero ya era demasiado tarde»[4].

A pesar de los heroicos esfuerzos de Dostoievski, las suscripciones necesarias no llegaron a las arcas de *Época,* y resultó imposible, desde el punto de vista financiero, continuar con la publicación después de los dos primeros números de 1865. En su carta a Wrangel, Dostoievski achaca la situación a la caída general de las suscripciones que había afectado a todas las publicaciones rusas, unida a una crisis económica en el país que dificultaba la obtención de créditos. Pero había, como Dostoievski sabía, causas más específicas para el fracaso de *Época*. Completamente agotado por su trabajo como editor y después de *Apuntes del subsuelo,* apenas pudo hacer más que escribir algunos artículos y un relato satírico inacabado (“El cocodrilo”). Así, la revista se vio privada de la cohesión y la fuerza ideológica que le daban a *Tiempo* sus vigorosas contribuciones sobre temas de actualidad, y no publicó nada que estuviera a la altura del atractivo masivo de obras como *Humillados y ofendidos* y *Memorias de la casa muerta* (aunque sí publicó *Fantasmas de* Turguénev, *Lady Macbeth de Mtsensk* de Leskov y las espléndidas memorias de Grigóriev, *Mis andanzas literarias y espirituales*). Muchos ni siquiera sabían que el célebre escritor Fiódor Dostoievski tenía alguna relación con la nueva revista. Otros estaban confundidos por el nuevo editor jefe, un desconocido llamado A. Y. Poretski (como exconvicto, Dostoievski todavía no podía ser nombrado oficialmente editor responsable), que se hizo cargo de la publicación en nombre de «la familia de Mijaíl Dostoievski». Evidentemente, a Dostoievski le resultaba imposible explicar a todos los posibles suscriptores, o incluso declarar públicamente, que Poretski no era más que un hombre de paja cuyo principal activo era un alto rango en la Administración Pública.

Nacida bajo una estrella desafortunada, la breve carrera de *Época* tuvo un efecto desastroso en el curso futuro de la vida de Dostoievski. Cuando la revista quebró, Dostoievski tuvo que cargar con la aplastante deuda que había contraído para mantenerla a flote, y luchó durante la mayor parte del resto de su vida para cumplir con sus acreedores. «¡Oh, amigo mío!», exclama a Wrangel. «Volvería a ir voluntariamente al campo de prisioneros, y durante el mismo número de años, para poder pagar todas mis deudas y sentirme libre de nuevo»[5]. Con el fracaso de *Época*, precedido por la muerte de su primera esposa y luego de su hermano, se cierra otra etapa de la vida de Dostoievski. Las dos personas a las que había estado más unido en el mundo se habían ido; se había quedado desamparado y solo, y sus esperanzas de establecerse como editor con unos ingresos regulares en una publicación periódica mensual se habían desvanecido. Dostoievski sabía que había llegado a un punto de inflexión en su vida, y marcó la ocasión en una carta a Wrangel.

«Os compadecéis de mí», escribe Dostoievski, «por mi pérdida fatal, la muerte de mi ángel, mi hermano Misha, ¡pero no sabéis hasta qué punto me ha aplastado el destino! Otra persona que me quería, y a la que yo amaba inconmensurablemente, mi esposa, murió de tuberculosis en Moscú, donde se había ido a vivir el año pasado»[6]. Dostoievski evoca una imagen de su vida conyugal que revela qué complejas fibras emocionales habían unido a estos dos seres a lo largo de sus tormentos mutuos. «Murió el 16 de abril del año pasado […]. ¡Oh! amigo mío, me amaba sin medida, y yo también la amaba de la misma manera, pero no éramos felices juntos. Te lo contaré todo cuando nos veamos; ahora solo te diré que, a pesar de ser indiscutiblemente infelices juntos (a causa de su carácter extraño, receloso e insensatamente fantástico); no podíamos dejar de amarnos; cuanto más infelices éramos, más nos apegábamos el uno al otro. Por extraño que parezca, así era. Era la mujer más honorable, más noble y magnánima de todas las que he conocido en mi vida»[7].

A la muerte de su esposa y de su hermano, continúa Dostoievski, se dio cuenta de repente de que la vida que había intentado construir, tanto personal como profesionalmente, se había hecho añicos. «No podía imaginar hasta qué punto mi vida se volvería vacía y dolorosa cuando esparcieran tierra sobre su tumba. Y ahora ha pasado un año, y mi sentimiento es el mismo, no ha disminuido en absoluto […]. Después de enterrarla, fui corriendo a Petersburgo, donde mi hermano; él era lo único que me quedaba, y en tres meses murió también, habiendo estado ligeramente enfermo un mes entero, de modo que la crisis que provocó su muerte se produjo casi de improviso, en tres días. Y así, de repente, me encontré solo y simplemente aterrorizado. Toda mi vida, de un golpe, se rompió en dos. En una mitad, la que ya había transcurrido, estaba todo lo que había vivido, y en la otra mitad, aún desconocida, todo era extraño y nuevo, y no había un solo corazón que pudiera sustituir a esos dos […]. Literalmente, no me quedaba nada por lo que vivir. Establecer nuevas relaciones o planificar una nueva vida; la sola idea de hacerlo me repelía. Por primera vez sentí hasta la médula de mis huesos que nadie podía sustituirlos, que en el mundo solamente los amaba a ellos y que un nuevo amor no solo no podía concebirse sino que no debía plantearse. Todo lo que me rodeaba se volvió frío y vacío. Y así, cuando hace tres meses recibí tu cálida y amable carta, llena de recuerdos del pasado, me deprimí tanto que no puedo ni decirte cómo me sentí»[8].

Más de una semana después, Dostoievski continúa: «Han pasado nueve días desde que empecé esta carta y en estos nueve días no he tenido ni un momento para terminarla»[9]. Continuando su relato de los problemas de *Época*, Dostoievski se detiene de nuevo tras dos párrafos, reanudando la carta solo cinco días después, el 14 de abril. Como consecuencia de haber intentado mantener a flote *Época*, Dostoievski se encontraba ahora en una situación

económica desesperada: «Debo 10 000 rublos en contratos firmados, y 5 000 bajo mi palabra; 3 000 tienen que ser pagados inmediatamente, pase lo que pase. Además, son necesarios 2 000 para comprar el derecho a publicar mis obras, un derecho que ahora tengo como garantía de un préstamo, para poder empezar a editar yo mismo». El plan de Dostoievski era escribir una nueva novela y publicarla por entregas, «como se hace en Inglaterra»; también deseaba reeditar *Memorias de la casa muerta* «con ilustraciones, en una edición de lujo», y luego, al año siguiente, lanzar una edición de sus obras completas. Pero la perspectiva de escribir bajo una presión tan desesperada, únicamente para hacer frente a sus deudas, le llena de angustia: «Ahora voy a empezar a escribir una novela bajo la amenaza del látigo, es decir, por necesidad. Sé que llamaré la atención, pero ¿es eso lo que necesito? Trabajar por necesidad, solo por dinero, me angustia y me destruye»[10].

Volviendo a la situación inmediata, Dostoievski considera que su posición es desesperada: «Pero para empezar necesito, y de inmediato, al menos 3 000 rublos. Estoy mirando hasta debajo de las piedras para conseguirlos; de no hacerlo, estoy perdido. Siento que solo un accidente puede salvarme. Lo que queda en mi alma de mis reservas de fuerza y energía es algo turbulento y trastornado, algo cercano a la desesperación. La preocupación, la amargura, una completa y fría laboriosidad, el estado más anormal para mí, y además la soledad; de mis últimos cuarenta años, nada me importa. Y, sin embargo, me sigue pareciendo que me estoy preparando para vivir. Es curioso, ¿no? Tengo la vitalidad de un gato»[11].

Nada podía ser más inesperado que esta última observación y, sin embargo, nada es más característico del hombre que no se había dejado aplastar por la casa muerta y que, por muy desesperada que fuera su situación, nunca había cedido a un abatimiento paralizante. Dostoievski, después de todo, creía en la libertad de la voluntad, y en su caso esta convicción surgía de los recursos más profundos de su personalidad. Nunca hay un momento en la vida de Dostoievski en el que podamos vislumbrar que vaya a rendirse por completo, nunca hay un momento en el que —en el naufragio de cualquier esperanza que haya estado construyendo, o cualquier desastre que le haya sobrevenido— no esté haciendo planes para el futuro y sintiendo la misma oleada de energía y expectación que aquí expresa tan sorprendentemente.

El tiempo ya había realizado su labor curativa, y apenas un mes o dos antes de su carta a Wrangel Dostoievski probablemente había iniciado una relación —es difícil decir cuánto tiempo— con una mujer mundana y emocionalmente maltratada llamada Martha Brown. Además, en ese mismo mes de abril, justo cuando terminaba su carta a Wrangel, Dostoievski le propuso matrimonio a una hermosa y rebelde joven, hija de una familia adinerada y de alta posición, Anna Korvin-Krukovskaya, cuyos relatos había publicado en *Época* y cuyo talento había fomentado. El cambio repentino que se aprecia en la carta —la transición abrupta del pasado al presente— puede atribuirse a tales acontecimientos, cuando un resurgimiento de la fe en el futuro se inmiscuyó de repente en el melancólico pasado que estaba recordando. En efecto, en poco más de un año comenzaría una vida completamente nueva para Dostoievski; se casaría con otra joven y luego huiría a Europa para un prolongado exilio con el fin de escapar de sus acreedores.

La primera vez que Dostoievski oyó hablar de Martha Brown fue a través del hombre con el que vivía entonces, un colaborador menor de *Época* llamado Piotr Gorski. Era uno de los numerosos habitantes de la literaria calle Grub de San Petersburgo, en la que se agrupaban las distintas publicaciones, y como los demás se ganaba la vida a duras penas, a menudo al borde de la miseria y complementando su labor literaria con trabajos manuales. Todo lo que sabemos de las relaciones entre Dostoievski y Martha Brown está contenido en un puñado de

cartas que ella escribió entre noviembre de 1864 y enero de 1865, lo que plantea la posibilidad de que ambos se hicieran amantes.

Su verdadero nombre, que Dostoievski tal vez nunca supo, era Elizaveta Andréievna Chlebnikova, y era la caprichosa hija de una familia de terratenientes (su nombre de soltera había sido Panina) que había recibido cierta educación y podía escribir en un ruso literario. Una existencia aventurera la había llevado por casi toda Europa occidental en compañía de varios hombres: un húngaro, un inglés y un francés, entre otros. La primera vez que pisó Inglaterra, sin un céntimo y sin conocer el idioma, intentó quitarse la vida desesperadamente y fue salvada por la policía. Durante algunas semanas vivió bajo los puentes del Támesis entre otros vagabundos. Gracias al celo de varios misioneros preocupados por salvar su alma, aprendió rápidamente el inglés; y un caritativo pastor metodista, impresionado por su conocimiento de la Biblia y su capacidad para recitar el Padre Nuestro en inglés, la llevó a vivir con su familia en la isla de Guernsey. Con la bendición de su patrón, se casó con un marinero de apellido Brown, y luego vivió (se supone que como Sra. Brown) en Weymouth, Brighton y Londres. No se sabe cuándo ni por qué terminó el matrimonio; tampoco se sabe qué llevó a Martha Brown de vuelta a Rusia, donde, como ella misma comenta, mucha gente ya no la consideraba rusa.

Su primera carta a Dostoievski es una respuesta formal a una oferta de trabajo como traductora; las otras son un llamamiento a Dostoievski, en tanto alguien que disfrutaba de cierta posición y autoridad moral, para que hable con Gorski e intente hacerle entrar en razón. Para entonces ocupaba una cama en el Hospital Pedro y Pablo, donde Gorski se había presentado para hacerle saber su descontento y montar una escena, completamente borracho. Dos cartas indican que, aunque ya está totalmente recuperada, prefiere permanecer en el hospital, plagado de enfermedades, antes que volver a una vida de miseria y abusos con Gorski. La última carta, fechada en algún momento de la segunda quincena de enero de 1865, revela que la situación ha cambiado. Brown, que vive en la ciudad, ya no está con Gorski. La carta sugiere que hubo una conversación previa entre ambos sobre la posibilidad de que Martha Brown se quedase con Dostoievski y fuese su amante. «En cualquier caso —prosigue —, independientemente de que consiga o no satisfacerle en el sentido físico, y de que exista entre nosotros esa armonía espiritual de la que dependerá la continuidad de nuestra relación, créame cuando le digo que siempre le estaré agradecida por haberme favorecido con su amistad […]. Le juro que hasta ahora nunca me había decidido a ser tan franca con alguien como me he aventurado a serlo contigo»[12].

«Perdóname por esta admisión egoísta» —continúa— «pero se ha acumulado en mi alma tanta pena, desazón y desesperanza durante estos dos últimos años, que he pasado en Rusia como en una prisión, que, a Dios pongo por testigo, soy feliz, soy afortunada, por haber conocido a un hombre que posee tal serenidad en su alma, tal paciencia, tal sentido común y rectitud como no podía encontrarse ni en Flemming [un amante anterior] ni en Gorski. En este momento me es absolutamente indiferente si nuestra relación va a ser larga o corta. Pero le juro que lo que valoro, incomparablemente más que cualquier ganancia material, es que usted no se ha mostrado receloso con la parte deshonrosa de mi persona, teniéndome en más alta estima de la que yo misma me tengo»[13]. No se puede determinar si esta carta condujo a la relación amorosa que ella deseaba de manera tan obvia, o si tal relación ya había comenzado.

Al mismo tiempo que esta última carta de Brown, Dostoievski recibió otra de una joven de la que pronto se enamoraría. Su nombre era Anna Korvin-Krukovskaya, y dos de sus relatos habían sido publicados en *Época* durante los meses anteriores, aunque ambos habían

aparecido bajo un seudónimo. Porque la señorita Korvin-Krukovskaya, que había enviado los relatos en secreto a la revista, era la hija mayor de un teniente general retirado que albergaba estrictos principios en cuanto al comportamiento de las mujeres de su casa. Caballero de la vieja escuela, fuertemente imbuido del sentido de su propia importancia y de la dignidad de su familia, vivía con su esposa, mucho más joven, y sus dos hijas en su finca de Palibino, en lo más profundo del campo, cerca de Vitebsk, en la frontera polaco-rusa. La joven Anna, que entonces tenía veintidós años, había ocultado sus hazañas literarias a su padre, aunque no a su hermana Sofía (que más tarde se haría famosa con el nombre de Kovalevskaya como la primera mujer en ocupar una cátedra de matemáticas en Europa), y las había enviado con la ayuda conspiradora del administrador de la finca. Las memorias de Sofía nos permiten asomarnos a los entresijos de este nido aislado de caballeros en las provincias rusas, del que saldrían dos mujeres extraordinarias con las que Dostoievski mantuvo relaciones cordiales durante el resto de su vida.

El general Korvin-Krukovski tenía poca paciencia para las frivolidades sociales de Petersburgo. No obstante, en consideración de los deseos de su cónyuge más sociable, y también para presentar a sus hijas a una gama más amplia de pretendientes, les permitía cada año durante un mes sumergirse en el torbellino de la moda de Petersburgo. La carta que Dostoievski recibió de Anna el 28 de febrero indicaba que era inminente uno de estos descensos anuales a Petersburgo, y le informaba de que los Korvin-Krukovski estarían encantados de recibir una visita si se les notificaba con antelación su intención de ir. Dado que Dostoievski era un autor de renombre que había aceptado los incipientes esfuerzos literarios de su hija, tal invitación parecía lo menos que podía esperarse. De hecho, sin embargo, el permiso para extenderla había sido concedido a Anna solo tras una larga lucha contra los arraigados prejuicios de su receloso y descontento padre.

El general había conocido de joven a una literata rusa, la entonces reina de la sociedad, la condesa Rostopchina, y la había vuelto a ver años más tarde en las mesas de juego de Baden-Baden comportándose de forma absolutamente impropia de una dama. Tal era el destino inevitable de todas las autoras rusas, y cuando descubrió por casualidad que su propia Anyuta se glorificaba con este dudoso apelativo, montó en cólera hasta el punto de que su asustada familia temió que le diera un ataque. Para empeorar las cosas, la alentadora carta de Dostoievski que leyó también contenía el pago de las contribuciones de Anna a *Época*. «¡Se puede esperar cualquier cosa de unas jóvenes que son capaces, sin que lo sepan ni su padre ni su madre, de entablar correspondencia con un desconocido y recibir dinero de él!», tronó. «Ahora estáis vendiendo vuestras historias, pero tal vez llegue el momento en que os vendáis vosotras mismas»[14].

Tras este primer paroxismo de ira, el general se sumió en un hosco silencio. El permiso para que Anna se reuniera con Dostoievski en el siguiente viaje a Petersburgo solo se obtuvo tras muchas maniobras por parte de las mujeres. Pero el general, aunque bastante bondadoso bajo su apariencia intimidante, seguía sintiéndose incómodo, y advirtió a su esposa para que se mantuviera en guardia. «Recuerda, Lisa, que tienes una gran responsabilidad», le dijo antes de partir. «Dostoievski no es una persona de nuestra sociedad. ¿Qué sabemos de él? Solo que es periodista y exconvicto. ¡Menudas credenciales! ¡Casi nada! Debemos tener mucho cuidado con él»[15]. Este era el origen de la carta que recibió Dostoievski invitándole a visitar a la familia en Petersburgo.

Poco después de su llegada a Petersburgo, a principios de la primavera de 1865, los Korvin-Krukovski recibieron a Dostoievski por primera vez; y la tan esperada visita, que Anna esperaba con tanto entusiasmo y temor, resultó ser una catástrofe. Siguiendo

estrictamente las instrucciones de su marido, la madre de Anna insistió en estar presente; Sofía también, consumida por la curiosidad, obtuvo permiso para permanecer en la sala de estar; dos ancianas tías ruso-alemanas, encontrando un pretexto u otro para entrar y echar un vistazo al famoso autor, finalmente se instalaron allí para definitivamente. Furiosa ante esta reunión tan solemne, Anna mostró su disgusto manteniéndose en silencio. También Dostoievski, desconcertado por verse obligado a enfrentarse a una reunión tan intimidante, no respondió a la cortés conversación de la señora Korvin-Krukovskaya. «Aquel día parecía viejo y enfermizo», recordaba Sofía, «como siempre que estaba de mal humor»[16]. Después de media hora de esta lenta tortura, Dostoievski cogió su sombrero y se marchó apresuradamente. Anna corrió a su habitación, estalló incontroladamente en lágrimas y sus reproches redujeron enseguida a su madre al mismo estado lacrimógeno.

Cinco días después, Dostoievski volvió a llamar inesperadamente y solo encontró a las dos chicas en casa. Él y Anna entablaron de inmediato una animada conversación, como si fueran viejos amigos, y las cosas no pudieron ir mejor. A Sofía le parecía otra persona, mucho más joven que antes y maravillosamente amable e inteligente; apenas podía creer que tuviera cuarenta y cuatro años. Cuando su madre regresó a casa, se sorprendió y se asustó un poco al encontrar a Dostoievski a solas con sus hijas, pero los dos estaban tan radiantes y felices que enseguida le invitó a quedarse a cenar. Finalmente se rompió el hielo y Dostoievski empezó a visitar a los Korvin-Krukovski dos o tres veces por semana.

Sin embargo, Dostoievski era un invitado que a veces escandalizaba a la estricta casa, preocupada por evitar cualquier impropiedad en la conducta del inesperado amigo de sus hijas. Según Sofía, Dostoievski contó una vez a su encantada audiencia femenina una novela que había intentado escribir en los días de su juventud. Quería describir a un caballero educado y culto que, de viaje en el extranjero, se despierta una mañana en su soleada habitación de hotel, henchido de una sensación de satisfacción física y autocomplacencia. Pero de repente empieza a sentirse inquieto y, mientras concentra sus pensamientos, recuerda un incidente del pasado lejano. Una vez, tras una noche de desenfreno, y espoleado por sus compañeros de borrachera, había violado a una niña de diez años […]. Pero en ese momento irrumpió la señora Korvin-Krukovskaya con un grito horrorizado: «¡Fiódor Mijáilovich! ¡Por Dios! Hay niños presentes»[17].

Solo podemos especular hasta qué punto la referencia de Dostoievski a esta idea literaria de los días de su «juventud» debe tomarse como literalmente cierta; la yuxtaposición del esteticismo refinado y la depravación lujuriosa surge en sus obras de forma aguda solo tras su regreso de Siberia en la década de 1860. Sin embargo, no se puede dudar de su preocupación de toda la vida, y lo que algunos han considerado su obsesión patológica, por este tema escabroso. A finales de la década de 1870, Dostoievski estaba sentado en otro salón cuando se planteó la cuestión de cuál debería considerarse el mayor crimen del mundo.

> Dostoievski habló rápidamente, de forma agitada y a trompicones [...]. El pecado más espantoso, el más terrible, era violar a un niño. Quitar una vida, eso es horrible, dijo Dostoievski, pero quitar la fe en la belleza del amor, ese es el crimen más terrible. Y Dostoievski relató un episodio de su infancia. Cuando vivía de niño en Moscú, en un hospital para pobres, dijo Dostoievski, donde mi padre era médico, jugaba con una niña (la hija de un cochero o cocinero). Era una niña delicada y grácil de nueve años […]. Y algún desgraciado violó a la niña cuando se emborrachó, y ella murió desangrada. Recuerdo, añadió Dostoievski, que enviaron a buscar a mi padre a la otra ala del hospital, pero ya era demasiado tarde. Este recuerdo me ha perseguido toda mi vida como el crimen más espantoso, el pecado más terrible, para el que no hay, ni puede haber, ningún perdón, y castigué a Stavrogin en *Los demonios* con este mismo terrible crimen[18].

Como se desprende de los recuerdos de Sofía, el comportamiento verbal de Dostoievski puede haber llevado a la madre de Anna a arrepentirse de haberlo admitido en la intimidad del círculo familiar. Otra ocasión en la que, sin duda, se replanteó su tolerancia fue durante una fiesta de despedida en la que participaban, en su mayoría, ruso-alemanes, hombres muy formales, oficiales y estirados, exactamente el tipo de grupo en el que Dostoievski se sentía más incómodo. Le molestaba que Anna, como hija mayor, compartiese las obligaciones de recibir con su madre y que no se le permitiera dedicar sus atenciones exclusivamente a él. Peor aún, desarrolló unos celos furiosos por un joven y apuesto oficial presente, que obviamente se sentía atraído por Anna y con el que, se convenció a sí mismo, Anna se vería obligada a comprometerse en contra de su voluntad.

Expresó su descontento armando un terrible escándalo haciendo comentarios desagradables en voz alta (por ejemplo, que la Biblia no había sido escrita para que la leyeran las mujeres de sociedad) y comportándose de un modo en general grosero. Fue después de esta velada, según Sofía, cuando la anterior reverencia de Anna por Dostoievski se alteró bruscamente. Las conversaciones privadas entre ambos cambiaron de tono; ahora parecían discutir, a veces con acritud, en lugar de entablar un intercambio amistoso de ideas. A medida que se acercaba el momento del regreso de Anna a Palibino, Dostoievski se volvía más censurador y despótico, y Anna menos dócil y más firme. «El tema continuo y muy candente de su discusión», escribe Sofía, «era el nihilismo. El debate sobre esta cuestión se prolongaba a veces hasta mucho después de la media noche». «"¡La juventud contemporánea es estúpida y atrasada al completo!" gritó una vez Dostoievski. "¡Tener las botas relucientes les importa más que Pushkin!" A lo que Anna replicó fríamente que "Pushkin se ha vuelto de hecho anticuado en nuestro tiempo", a sabiendas de que nada podría hacer que Dostoievski se enfureciera más que faltarle al respeto a Pushkin"»[19].

Sin embargo, una noche en la que Sofía estaba luchando valientemente con la *Sonata Patética* de Beethoven, que sabía que era una de las favoritas de Dostoievski, él y Anna se escabulleron sigilosamente a otra habitación sin ser vistos. Y cuando la desconsolada pianista fue a buscar a su público perdido, se dio de bruces con una propuesta de matrimonio. No se sabe si Anna aceptó, en la emoción del momento, y luego fue liberada de su compromiso por Dostoievski (esa es la historia que le contó a su segunda esposa), o si llegó a responder en algún momento. Sofía no menciona un compromiso, y uno supone que, si hubiera existido, la familia de Anna habría sido informada. Sea cual sea la verdad, Anna le dijo a Sofía: «No amo a Dostoievski como para casarme con él». Además de la diferencia de edad y de ideas, Anna se dio cuenta, con saludable perspicacia, de que Dostoievski necesitaba una esposa totalmente sumisa a su voluntad. «Mira», le dijo a su hermana menor, «¡a veces me sorprendo de mí misma por no poder amarlo! Es un hombre tan bueno [...]. Pero no necesita en absoluto a alguien como yo. Además, ¡es tan nervioso, tan exigente!»[20]. Dostoievski encontraría exactamente el tipo de esposa que necesitaba un año después, pero siempre mantuvo relaciones cordiales con Anna y su hermana.

A mediados de la década de 1870 vio mucho a Anna, a pesar de que, entretanto, se había casado con un conocido radical francés llamado Charles Victor Jaclard y se había comprometido de todo corazón con una vida de actividad revolucionaria. No solo fue la primera traductora al francés de partes de *El Capital* de Karl Marx, sino que también estableció cordiales relaciones personales con Marx y desempeñó un papel destacado entre las mujeres (entre las que había un sorprendente número de rusas) que participaron valientemente en la defensa de la Comuna de París de 1870. Es probable que Dostoievski se basase en su noviazgo para el retrato de Aglaya Epanchina en *El idiota*, cuyo compromiso

con el príncipe Mishkin molestó a su respetable familia tanto como la amistad de Anna con Dostoievski lo había hecho inicialmente con la suya. Sin embargo, una vez más, después de que su intento de conseguir la mano de Anna llegase a un final amistoso pero irreversible, Dostoievski se vio arrojado de nuevo al aislamiento del que tanto anhelaba escapar.

Mientras tanto, fuese cual fuese el pesimismo de Dostoievski por el fracaso de *Época*, el final de sus labores imposibles debió de suponer un cierto alivio. Incluso cuando todavía creía que *Época* podía ser un éxito, había esperado el momento de poder volver a su tarea creativa esencial como novelista. Ahora se veía obligado a hacerlo, y para nosotros es evidente que su fracaso como editor y periodista fue su salvación como artista. Durante los cinco años siguientes, bajo la presión de la necesidad pero nunca a costa de la integridad artística, escribiría tres de sus mejores novelas —*Crimen y castigo*, *El idiota* y *Los demonios*— y establecería su reputación de una vez por todas como autor de primera fila de la literatura rusa. Como demostraron estas obras, fue en el feroz toma y daca de la discusión y la polémica donde fue forjando su propia posición y encontró el gran tema que le ocuparía durante el resto de su vida: los peligros morales y psíquicos que entrañaba el deseo de los intelectuales radicales rusos de establecer la vida humana sobre nuevas bases «racionales» que sustituyeran el orden divino aún vivo en la sensibilidad moral rusa.

[1] *Pis'ma*, 1, p. 375; primera semana de julio de 1864.
[2] *Ibid*., 4, pp. 272-273; 29 de julio de 1864.
[3] *Ibid*., 1, p. 399; 5 de abril de 1865.
[4] *Ibid*., p. 400; 14 de abril de 1865.
[5] *Ibid*., p. 401.
[6] *Ibid*., p. 396; 31 de marzo de 1865.
[7] *Ibid*., pp. 397-398.
[8] *Ibid*., p. 398.
[9] *Ibid*., 9 de abril de 1865.
[10] *Ibid*., p. 401; 14 de abril de 1865.
[11] *Ibid*., pp. 401-402.
[12] Las cartas de Martha Panina fueron publicadas por G. Prokhorov en "Nerazvernuvshiisya roman F. M. Dostoevskogo", *Zvenya* 5 (1936), pp. 582-598; la cita está en la p. 600.
[13] *Ibid*.
[14] S. V. Kovalevskaya, *Vospominaniya*, Moscú, 1974, p. 70.
[15] *Ibid*., p. 73.
[16] *Ibid*., p. 50.
[17] *Ibid*., p. 77.

[18] S. V. Belov, “Z. A. Trubetskaya, Dostoievski y A. P. Filosofova”, *Russkaya Literatura* 3, Moscú, 1973, p. 117.

[19] Kovalevskaya, *Vospominaniya*, p. 81.

[20] *Ibid*., p. 88.

PARTE IV
LOS AÑOS MILAGROSOS, 1865-1871

32.
KHLESTAKOV EN WIESBADEN

DOSTOIEVSKI ESTABA DE NUEVO deseando viajar al extranjero, porque allí podía esperar encontrarse con su examante Apolinaria Suslova, la joven escritora feminista en la que nunca había dejado de pensar durante los últimos dos años y con la que había mantenido una correspondencia secreta incluso cuando su esposa se estaba muriendo. Suslova había permanecido en Europa cuando Dostoievski regresó a Rusia, y las cartas entre ambos iban y venían constantemente. Lamentablemente, toda esta correspondencia se ha perdido (salvo el borrador de una carta conservado en el diario de Suslova). Que Dostoievski aún soñaba con reanudar sus relaciones con Suslova se desprende de una carta que envió a su hermana menor, Nadezhda (quien más tarde se convertiría en amiga íntima de Anna Korvin-Krukovskaya). Nadezhda Suslova cursaba entonces estudios de medicina en Zúrich, y como Apolinaria, que vivía en Montpellier, iba a reunirse con ella allí, Dostoievski escribió cartas a ambas direcciones.

La propia Nadezhda, a la que Dostoievski admiraba y visitaba a menudo en Petersburgo, le había criticado duramente por haber supuestamente maltratado a su hermana; él apela al conocimiento de primera mano de Nadezhda sobre su carácter para contrarrestar el efecto perjudicial de las quejas de Apolinaria. Durante los últimos años, le recuerda: «He venido a buscar en tu compañía algo de paz para mi alma durante estos tiempos que han supuesto una verdadera prueba, y últimamente solo he acudido a ti cuando mi corazón estaba demasiado lleno de dolor. Tú me has visto en mis trances más sinceros y puedes juzgar: ¿me alimento de los sufrimientos de los demás, soy brutal, (interiormente), soy cruel?»[1]. Apolinaria, le dice a su hermana, es «una gran egoísta. Su egoísmo y su vanidad son colosales. Lo exige todo de los demás, todas las perfecciones, y no perdona la más mínima imperfección a la luz de otras cualidades que uno pueda poseer». Dostoievski predice que siempre será infeliz, porque «la persona que lo exige todo de los demás pero no reconoce ninguna obligación nunca puede ser feliz». Lo poco que sabemos de la vida posterior de Apolinaria Suslova parece confirmar esta profecía[2].

«Todavía la amo», confiesa Dostoievski, «la amo mucho, pero ya deseo no amarla. Ella *no merece* un amor así». Dostoievski insiste en que lo que Suslova encuentra insultante en su carta «es que me he atrevido a llevarle la contraria, me he atrevido a decirle que estaba

sufriendo. Ella carece de humanidad en cuanto a sus relaciones conmigo. Sabe que todavía la amo. ¿Por qué entonces me tortura? No me ames, pero tampoco me tortures». Si los patrones de comportamiento de Dostoievski muestran un fuerte componente masoquista, tales palabras ilustran que había un límite a su presunto disfrute del sufrimiento; pero tampoco podía olvidar que Suslova le había amado una vez, ni renunciar a la tentadora esperanza de que pudiera entregarse a él de nuevo. A pesar de todos sus recelos, no podía dejar escapar la que parecía su última oportunidad de felicidad personal, y la búsqueda de Apolinaria fue sin duda una de las razones por las que decidió volver a cualquier precio a Europa durante el verano de 1865.

En caso de impago, podía esperar una visita de la policía para hacer un inventario de sus pertenencias personales y preparar su venta en subasta. Dostoievski se dirigió al Fondo Literario, que le concedió un préstamo de seiscientos rublos, salvándole así de la pérdida de todos sus enseres domésticos. Sometido continuamente a semejante acoso, estaba aún más deseoso de abandonar el país por una temporada. El 8 de junio escribió a Kraevski, su antiguo editor de la década de 1840 y todavía al frente de *Notas de la Patria*, para ofrecerle el proyecto de una nueva obra y solicitarle un adelanto de tres mil rublos. «Mi novela se llama *Los borrachos*», explica Dostoievski, «y tratará el problema actual del alcoholismo»[3]. Dostoievski prometió tener los primeros capítulos listos para octubre de 1865; en caso de muerte, o si no cumplía el plazo, ofrecía como garantía el derecho a perpetuidad de todas sus obras anteriores. Pero Kraevski declinó la propuesta, aunque Dostoievski especificó otras condiciones que protegían los derechos del editor. En cualquier caso, el plan de Dostoievski para *Los borrachos* quedó en poco más que la idea que mencionaba en sus cartas. Totalmente acorralado por los asuntos de *Época*, apenas habría tenido tiempo de elaborar ideas para una nueva novela. *Los borrachos* nunca se escribió, pero sirvió de base para la subtrama de *Crimen y castigo*, en la que interviene la familia Marmeládov.

Como último recurso, Dostoievski se dirigió a un editor llamado Stellovski, famoso por lo duro negociador que era. Stellovski ya se había dirigido a Dostoievski con una oferta de dos mil rublos a cambio del derecho a publicar una única edición de sus obras sin derechos de autor. Dostoievski había rechazado esta mísera propuesta, pero, empujado por la necesidad de acudir a Stellovski, aceptó entonces condiciones aún más severas. El editor le adelantaría tres mil rublos a cambio del derecho a imprimir una edición de las obras completas de Dostoievski. Además, Dostoievski se comprometía a entregar una nueva novela de formato específico antes del 1 de noviembre de 1866 y, en caso de no hacerlo, Stellovski tendría derecho a publicar *todas* las obras futuras de Dostoievski sin compensación para el autor durante un periodo de nueve años. A pesar de los riesgos que entrañaba este contrato, Dostoievski aceptó. Tras revisar sus obras para la nueva edición de Stellovski y obtener la promesa provisional de la revista *La Librería para la Lectura* de enviarle un anticipo a cambio de un relato o algunos artículos de viaje, partió hacia Europa a finales de julio.

Cada vez que Dostoievski había salido al extranjero en el pasado, se había apresurado a acudir a las mesas de ruleta, y ahora se repetía el mismo patrón. Cuando llegó a Wiesbaden el veintinueve de julio para probar suerte, los tres mil rublos obtenidos de Stellovski se habían distribuido entre sus acreedores más acuciantes y también se habían destinado a satisfacer las necesidades de la familia de Mijaíl y del hijastro de Dostoievski, Pasha; solo le quedaban ciento setenta y cinco rublos de plata para el viaje. Cinco días después, sin embargo, lo perdió todo, hasta el último céntimo, e incluso se vio obligado a empeñar su reloj. En busca de ayuda, se dirigió primero a Turguénev, en Baden-Baden, a quien había visto el mes anterior en Petersburgo y con quien mantenía una relación estupenda.

Escribiendo desde Wiesbaden, Dostoievski explica primero sus desafortunadas

circunstancias y luego añade, disculpándose, que, aunque sentía «aversión y vergüenza» por molestar a su colega novelista, no tenía otro lugar al que pedir ayuda. Y «como usted es más inteligente que los demás, es moralmente más fácil recurrir a usted. Se trata de lo siguiente: me dirijo a usted como un ser humano a otro, y le pido cien táleros». Dostoievski prometió devolverlo en el plazo de un mes con los fondos que esperaba recibir de *La Biblioteca para la Lectura* y también de «alguien que *debe* ayudarme»[4] (quizás Apolinaria Suslova, que poco después llegó a Wiesbaden de visita).

Turguénev envió rápidamente cincuenta táleros, que era todo lo que podía darle en ese momento. Dostoievski agradeció el préstamo: «Aunque no me ha servido de mucho, es de gran ayuda. Espero devolvérselo muy pronto»[5]. Además de Turguénev, Dostoievski también se dirigió a Herzen en Ginebra, con quien sus relaciones en el pasado reciente habían sido cordiales, pero no recibió respuesta inmediata. Mientras tanto, Suslova apareció en escena para pasar unos días con su todavía examante, cuyas circunstancias eran poco propicias para renovar sus esfuerzos por recuperar su afecto. Durante los dos años transcurridos, la vida desordenada y errante de Suslova en Francia y Suiza había sido poco feliz y frustrante. Su primera y más profunda relación amorosa había sido con Dostoievski, a quien solía culpar de su incapacidad para establecer relaciones más satisfactorias con otros hombres.

Dostoievski no podía prever que su esperada cita con Suslova se produjera en circunstancias tan desagradables, ya que se encontraba en la más absoluta indigencia y vivía con el temor de ser expulsado de su hotel en cualquier momento y llevado a la policía. Las cartas de Dostoievski a Suslova después de su partida están llenas de preocupación por su bienestar, y es probable que, dejándose apenas lo suficiente para continuar su viaje, ella ayudase a Dostoievski con los fondos que tenía disponibles. «Querida Polia —escribe— en primer lugar no entiendo cómo has podido llegar [a París]. A mi asquerosa angustia por mí mismo se ha añadido la angustia por ti [...]. En Colonia el hotel, los vagones, el viaje... incluso si tenías suficiente para el tren, probablemente pasaste hambre. Todo esto me martillea la cabeza y no me da descanso»[6].

Dostoievski no tenía ningún secreto para Suslova, y es de las cartas que le escribe a ella de donde obtenemos la imagen más gráfica de las condiciones degradantes en las que vivía, unas condiciones que atajaban de raíz su orgullo. «Mientras tanto», continúa su carta, «mi situación ha empeorado tanto que resulta inverosímil. Apenas te fuiste, al día siguiente, temprano por la mañana, el hotel me dijo que ya no me proporcionaría comida alguna, ni té ni café. Fui a pedir explicaciones y el corpulento propietario alemán me explicó que no «merecía las comidas y que me enviaría té. Así que desde ayer ya no como y solo bebo té. Sí, y […] el personal me trata con un desprecio inexpresable, totalmente alemán. No hay mayor crimen para un alemán que estar sin dinero y no pagar a tiempo»[7].

Dos días después, Dostoievski añade algunos detalles nuevos en otra carta enviada sin franqueo. «Mis asuntos están terriblemente *nec plus ultra*; es imposible ir más allá. A partir de este punto debe haber otra zona de desgracias y asquerosidades de las que aún no tengo conocimiento […]. Sigo viviendo sin comer; este ya es el tercer día que vivo de té por la mañana y por la noche. Y es curioso: no tengo ningún deseo de comer. Lo peor es que me acorralan y a veces me niegan una vela por la noche [sobre todo] cuando sobra algún trozo de la anterior, incluso el más pequeño. Pero todos los días salgo del hotel a las tres y solo regreso a las seis, para no dar la impresión de que no ceno. Qué parecido a Khlestakov [un personaje de *El inspector general* de Gogol]». Dostoievski concluye con un ruego a Suslova para que, si es posible, consiga algún dinero para él de sus amigos de París, y añade, como posdata

desesperada «ahora ya no tengo nada claro qué será de mí»[8].

A la angustia inducida por sus circunstancias se añadió la humillación de no recibir ninguna respuesta de Herzen. «Herzen me atormenta», confiesa a Suslova. «Si ha recibido mi carta y *no quiere* responder, ¡qué humillación y qué afrenta! Realmente, ¿me lo merecía? ¿Por qué motivo?»[9]. Un *post scriptum* a esta carta anuncia con alivio que Herzen había respondido finalmente, y aunque no podía disponer de la cantidad total solicitada, se había ofrecido a enviar una suma menor si esto le ayudaba. Dostoievski se pregunta por qué Herzen no ha enviado simplemente la suma más pequeña y concluye, disculpándolo, que probablemente estaba falto de fondos, pero ahora, le dice a Suslova, es imposible atreverse a responder con otra súplica.

A pesar del sombrío panorama de miseria solitaria que se desprende de las cartas de Dostoievski, este no estaba tan aislado como podría suponerse. En Wiesbaden había otros rusos con los que entabló relación, personas que desempeñaron un papel crucial para que saliera de la degradación de su penuria. Especialmente importante fue el sacerdote encargado de la iglesia ortodoxa rusa, el padre I. L. Yanishev. El padre Yanishev, un hombre de una cultura inusual, se hizo conocido en los círculos teológicos ortodoxos por sus esfuerzos para fundamentar la teología moral en el análisis psicológico del carácter humano, y en un libro prestó especial atención a un problema de vital importancia para Dostoievski, la libertad de la voluntad. El padre George Florovski, en su gran obra sobre la historia de la teología rusa, escribe sobre él con un matiz de desaprobación, porque sus enseñanzas eran «sobre todo, una justificación del mundo. Las "bendiciones terrenales" son aceptadas como el medio *necesario fuera del cual el despertar moral es imposible,* sin el cual la vida es imposible […]. En el misticismo contemplativo de los ascetas, Yanishev solo encontró quietismo»[10].

En lugar de ese «quietismo», Yanishev estaba a favor de un cristianismo entendido como amor caritativo hacia los demás, un amor que él llamaba «el centro y la corona de la fe cristiana»[11]. El novelista no necesitaba ciertamente que Yanishev le enseñara al antiguo socialista cristiano que el cristianismo era ante todo «amor caritativo», pero si los dos hablaron de tales asuntos, Dostoievski ciertamente se alegraría de encontrar tal concepción defendida por un clérigo tan eminente. Y cuando su mentor, el padre Zosima, le dice al joven novicio Aliosha Karamázov que abandone el monasterio y ponga a prueba su cristianismo en el ajetreo de la vida cotidiana, le está indicando que siga uno de los principales principios de las enseñanzas del padre Yanishev. Dostoievski siguió en contacto con el padre Yanishev incluso después de Wiesbaden, y dos años después escribió sobre él a Apolón Maikov: «Es un personaje raro, digno, dócil, con sentido de su propia dignidad, de una pureza de alma angelical y un creyente *apasionado*»[12]. Cuando los dos hombres se encontraron por primera vez, la mente de Dostoievski estaba ocupada por cuestiones más urgentes que las teológicas, y el padre Yanishev ayudó al angustiado hombre de letras no solo con consejos espirituales, sino también con algo tan mundano como un préstamo.

Fue durante este periodo de prolongada mortificación que Dostoievski, mientras paseaba un día entre los tilos de Wiesbaden, vertió algunos de sus problemas en los comprensivos oídos de la princesa Shalikova, una distinguida dama que también frecuentaba la compañía del padre Yanishev y que era ella misma una autora con varios seudónimos. Resultó que también era pariente lejana de Katkov, el poderoso editor antirradical de *El Mensajero Ruso,* y animó a Dostoievski a presentarse ante él como posible editor. Es posible que la princesa Shalikova también le transmitiera algún indicio del reciente aprecio de Katkov por Dostoievski *como escritor*. Sea lo que fuese que le dijera, el resultado es bien conocido: Dostoievski escribió a Katkov en algún momento de la primera quincena de septiembre con el

primer esbozo de la concepción de lo que sería *Crimen y castigo*. En esta fase, Dostoievski no pensaba en una novela, sino en un relato o una novela corta; llevaba trabajando en ello «dos meses» y estaba a punto de completarla. Prometió a Katkov que la terminaría en una o dos semanas, a lo sumo en un mes, y luego esbozó su tema central, que, aseguró al editor, «no contradice en absoluto [la línea editorial] de su revista, sino bien al contrario»:

> Es el informe psicológico de un crimen […]. Un joven, expulsado de la universidad […] que vive en la más absoluta [...] pobreza, cae bajo la influencia […] de las extrañas ideas «inacabadas» que se encuentra por ahí [...] y decide salir de su desagradable situación dando un golpe. Ha tomado la decisión de matar a una anciana que le presta dinero con intereses. La anciana es una estúpida, estúpida y enferma, codiciosa, cobra un tipo de interés tan alto como un Yid, es malvada y devora otras vidas [...]. Ella no sirve para nada. ¿Por qué debería vivir? Estas preguntas desconciertan al joven. Decide matarla para obtener los recursos con los que hacer feliz a su madre que vive en provincias, rescatar a su hermana, […] terminar sus estudios, ir al extranjero, y entonces toda su vida se habrá enderezado; él está determinado y se cree insobornable en el cumplimiento de su «obligación humana con la humanidad», lo que en última instancia «suavizaría» su crimen, si realmente se puede llamar crimen a esta acción contra una anciana sorda, estúpida, malvada y enferma. Pasa un mes después hasta la catástrofe final […] sentimientos insospechados e inesperados atormentan su corazón. La verdad celestial y la ley terrenal le pasan factura y termina *viéndose obligado* a denunciarse a sí mismo. Obligado porque, aunque perezca en la *kátorga*, al menos se reunirá con el pueblo; el sentimiento de aislamiento y separación de la humanidad, que sintió justo después de cometer el crimen, le ha torturado. La ley de la verdad y la naturaleza humana tomaron su [texto ilegible]. El propio criminal decide aceptar el sufrimiento, para expiar su acto[13].

En conclusión, Dostoievski pedía que se le pagara la modesta suma de ciento veinticinco rublos por folio, aunque era bien sabido que escritores como Turguénev y Tolstói recibían bastante más, y solicitaba suplicante un adelanto inmediato de trescientos rublos para salir de sus actuales dificultades, cuyos detalles dejaba sin especificar. La respuesta no llegó de inmediato, y con la ayuda del padre Yanishev (y de Wrangel) Dostoievski logró pagar sus cuentas y regresar a Rusia. Cuando Katkov envió finalmente el anticipo a Wiesbaden, Dostoievski ya estaba de vuelta en su tierra natal. El padre Yanishev remitió el dinero, y este fue el comienzo de la larga relación de Dostoievski con *El Mensajero Ruso*, que publicó todas sus principales novelas, excepto *El adolescente*. También fue el comienzo de un periodo de trabajo literario mucho más prolongado de lo que Dostoievski había imaginado cuando prometió completar su «historia» en unas pocas semanas más.

El regreso de Dostoievski a Petersburgo, a mediados de octubre, le devolvió inmediatamente al enjambre de acreedores amenazantes por cuya persecución había huido a Europa. Para empeorar las cosas, los ataques epilépticos de Dostoievski aumentaron su frecuencia poco después de su regreso (como si, según le comentó amargamente a Wrangel, fuera para compensar los tres meses de respiro que le habían dado en Europa). Toda esta miseria se vio agravada por «las desavenencias familiares, los innumerables problemas relacionados con los asuntos de mi difunto hermano, de su familia y de nuestro difunto diario»[14]. La viuda de Mijaíl y sus hijos responsabilizaban a Dostoievski de su difícil situación económica, y él se sentía profundamente agraviado por su hostilidad.

Dostoievski se queja de las dificultades que tiene para escribir en esas condiciones tan angustiosas, y cabría pensar que habría evitado complicarlas aún más. En cambio, a pesar de que la mayor parte de la historia que había propuesto a Katkov ya existía en un borrador casi

definitivo, decidió refundir su plan. «A finales de noviembre», explicó a Wrangel dos meses después, «una buena parte (de la novela en su planteamiento inicial) estaba escrita y lista; pero la quemé toda; puedo confesártelo ahora. A mí mismo no me gustaba. Una nueva forma, un nuevo plan me cautivó, y empecé de nuevo»[15]. Este nuevo plan consistía en escribir una obra mucho más larga, una novela en seis partes cuyo título sería *Crimen y Castigo*.

Sería una exageración decir que Dostoievski tuvo una vida social normal durante la segunda mitad de 1865, y él mismo comentó que «no he visitado a nadie en todo el invierno»[16]. Lo cierto es que Apolinaria Suslova vivía entonces en Petersburgo, y él continuó persiguiéndola, aunque con resultados que apenas aliviaban su soledad. El 2 de noviembre de 1865, Suslova confió a su diario: «Hoy ha estado aquí F. M. y hemos discutido y nos hemos llevado la contraria todo el tiempo. Hace tiempo que me ofrece su mano y su corazón, y haciéndolo solo consigue enfadarme. Hablando de mi carácter, una vez dijo: "Si te casaras, a los tres días empezarías a odiar a tu marido y lo dejarías"»[17]. Su relación terminó cuando sus ofertas de matrimonio fueron rechazadas insistentemente. Pero Dostoievski no tardaría en recrear la tensa intensidad de sus disputas de amor-odio en *El jugador*, donde, sin embargo, adquiere imaginariamente lo que no había conseguido en la realidad. Allí, la bella y despectiva Polina está enamorada de un jugador insensible y autodestructivo.

La primera y la segunda parte de *Crimen y castigo* se publicaron por entregas en los números de enero y febrero de *El Mensajero Ruso*. A pesar de las previsibles reacciones de los radicales en *El Contemporáneo* (su crítico G. Z. Eliseev escribió sobre «esta nueva "fantasía" del señor Dostoievski, una fantasía según la cual todos los estudiantes sin excepción son acusados de intento de asesinato y robo»[18]), las entregas del libro tuvieron un éxito sensacional entre el público lector. «Durante 1866 solo se leyó *Crimen y castigo*», recordaba Strájov, «solo hablaban de él los amantes de la literatura, que a menudo se quejaban del poder influyente de la novela y de la dolorosa impresión que dejaba, que hacía que las personas con nervios robustos casi enfermaran y obligaba a las débiles a dejar de leerlo por completo»[19]. Strájov también recordaba «lo más sorprendente de todo», la coincidencia «con la realidad». El 12 de enero de 1866, un estudiante llamado A. M. Danilov mató a un prestamista y a su criado para saquear su apartamento, y el crimen recordó instantáneamente la hazaña de Raskólnikov.

A pesar del furor suscitado por estos primeros capítulos, que, según supo más tarde Dostoievski por Katkov, habían aportado a *El Mensajero Ruso* al menos quinientos nuevos suscriptores, a medida que el manuscrito aumentaba en extensión se produjeron inquietantes indicios de que los editores de la revista esperaban rebajar el precio para disminuir su gasto total. Dostoievski creía que sería necesario viajar a Moscú y hablar personalmente con Katkov, pero no quería dar un paso antes de que se hubiera publicado al menos la mitad de la obra. «Con la ayuda de Dios», comentó fervientemente a Wrangel, «esta novela puede ser la cosa más espléndida»[20]. Así, Dostoievski siguió viviendo al borde de la pobreza, perseguido por el temor de que sus acreedores le pusieran contra la pared y lo arruinaran todo. En respuesta a algunos consejos amistosos de Wrangel, que le recomendaba entrar en el servicio gubernamental y asegurarse así unos ingresos estables, Dostoievski le contó a Wrangel sus esperanzas de obtener un rendimiento económico sustancial. «Pero aquí está el problema», añadió con tristeza: «Si me encierran en la cárcel por deudas, entonces seguramente lo estropearé y tal vez ni siquiera lo complete; entonces todo se irá al garete»[21].

A mediados de marzo, Dostoievski hizo el viaje a Moscú y se le prometió un nuevo adelanto de mil rublos. También visitó a la familia de su segunda hermana, Vera, cuyo

marido, A. P. Ivanov, trabajaba como médico en el Instituto de Topografía de Konstantinovski. Los hospitalarios Ivanov siempre tenían la casa llena de invitados, y uno de ellos era una atractiva veinteañera llamada María Sergeevna Ivanchina-Pisareva, amiga de una de las hijas de los Ivanov. Apenas un mes antes, Dostoievski había escrito sombríamente a Wrangel que «al menos tú, mi buen amigo, eres feliz con tu familia; mientras que el destino me ha negado hasta ahora esta gran y *única* felicidad humana»[22]. Durante todo este tiempo, Dostoievski había estado buscando algún remedio para su soledad sentimental, y había quedado muy prendado de María Sergeevna. Una mañana, cuando la familia se había ido a los maitines de Pascua, se quedó en casa con ella y le propuso formalmente matrimonio, pero en vista de la diferencia de edad (Dostoievski tenía entonces cuarenta y cinco años), la briosa joven lo rechazó con una cita inequívocamente desalentadora de "Poltava" de Pushkin: «*Okameneloe godami* | *Pylaet serdtse starika*» (Petrificado por los años | El corazón del anciano arde en llamas)[23].

Fue uno o dos días después del regreso de Dostoievski de Moscú cuando se produjo el sorprendente acontecimiento que dejó a toda Rusia atónita. La costumbre del zar, bien conocida por sus adorados súbditos, era pasear a su perro todos los días por los Jardines de Verano adyacentes al Palacio de Invierno, y una pequeña multitud observaba el 4 de abril de 1866 cómo se disponía a entrar en su carruaje. En ese momento, un antiguo estudiante, pálido y desesperadamente pobre, se abrió paso entre los espectadores, apuntó con una pistola y disparó. Ya fuese porque Dimitri Karakozov tenía mala puntería o porque alguien —un comerciante llamado Osip Kommissarov, que de la noche a la mañana se convirtió en un héroe nacional— le golpeó en el brazo, el caso es que el disparo resultó fallido y Karakozov fue arrollado por la multitud. Salvado por la policía de un linchamiento a manos de la turba indignada, fue arrastrado hasta Alejandro II, que le quitó personalmente la pistola y le preguntó si era polaco. Al zar le pareció inconcebible que atentara contra su vida alguien que no fuera extranjero, pero Karakozov, que procedía de una familia de pequeños y empobrecidos terratenientes y que había sido expulsado de la universidad, al igual que Raskólnikov, por no pagar las tasas, respondió: «Completamente ruso».

La noticia de la tentativa de Karakozov sorprendió a toda Rusia y produjo una efusión espontánea de devoción al monarca que rivalizaba con las manifestaciones de patriotismo exhibidas durante grandes catástrofes históricas como la invasión napoleónica. Al igual que muchos otros, Dostoievski entró en un estado cercano a la histeria al oír la increíble noticia, y corrió a casa de su viejo amigo, Apolón Maikov, para compartir sus agitados sentimientos. Peter Weinberg, que visitaba a Maikov, dejó esta imagen de Dostoievski:

> Fiódor Mijáilovich Dostoievski corrió a toda prisa hacia la habitación. Estaba terriblemente pálido, parecía muy asustado y temblaba de los pies a la cabeza como si tuviera fiebre. «Han disparado al zar», gritó, sin saludarnos, con voz quebrada por la emoción. «¿Ha muerto?» gritó Maikov con una extraña voz inhumana. «No […] Se salvó […] Afortunadamente […] Pero le dispararon […] le dispararon […] le han disparado». Le dimos algo para que se tranquilizara —aunque Maikov también estuvo a punto de desmayarse— y los tres salimos corriendo a la calle[24].

A Dostoievski le horrorizó la noticia en sí, pero también debió de presentir las graves consecuencias que sabía que se producirían a continuación. Herzen, que repudiaba enérgicamente la acción de Karakozov, escribió premonitoriamente en *La campana* que «solo esperamos calamidades de ello, y nos quedamos atónitos al pensar […] la responsabilidad que este fanático ha asumido»[25]. Turguénev escribió a Annenkov que «uno no puede sino estremecerse al pensar en lo que habría sucedido en Rusia si la ruin acción hubiese tenido

éxito»[26].

Lo que ocurrió fue bastante malo: el conde N. M. Muraviev, que había apoyado la rebelión polaca de 1863 con sangrienta ferocidad, fue nombrado jefe de una comisión para investigar el intento de asesinato y se le otorgaron prácticamente los poderes de un dictador. Simultáneamente, Katkov lanzó una feroz campaña de prensa contra todos los órganos de opinión liberales y radicales cuya nefasta influencia había conducido al horrendo crimen. Como previó Herzen con precisión, el gobierno, ayudado por las jeremiadas demagógicas de Katkov, «acribillaría todo a diestro y siniestro […] acribillaría la libertad de expresión que aún no ha surgido del todo, acribillaría el pensamiento independiente […] acribillaría a "la gente" que en estos momentos tanto se halaga, y todo en nombre de salvar al zar y vengarlo»[27]. La atmósfera de terror reinante se transmite en las memorias de Eliseev, que había criticado los primeros capítulos de *Crimen y Castigo* en las páginas de *El Contemporáneo*. «Todos los días», recordaba, «llegaban noticias de que durante la noche se habían llevado a este literato o al de más allá, y a la mañana siguiente se llevaban a fulano y a mengano. Poco a poco, la mitad de los literatos que conocía habían sido secuestrados. Todos estos rumores, la creciente aprensión y las noches de insomnio me habían enervado tanto y me habían llevado a tal punto de la postración completa que consideré ir y pedir que me encerrasen en la fortaleza»[28].

Otro editor de *El Contemporáneo*, el antiguo amigo de Dostoievski, Nekrásov, se comportó en estas circunstancias tan desesperantes de una manera que siempre se ha considerado especialmente reprobable. Como hombre de letras y poeta, Nekrásov se había relacionado personalmente con todos los eminentes representantes de la opinión radical rusa, empezando por Belinski, y fue Nekrásov quien confió el destino editorial de su revista a Chernyshevski y Dobroliúbov. Sus propios poemas se habían llenado de «temas cívicos», esos motivos socio-humanitarios que expresaban las convicciones de los intelectuales radicales. A pesar de todo, en un esfuerzo desesperado por preservar *El Contemporáneo* de la extinción, leyó un poema en honor de Muraviev en un banquete ofrecido para el conde en el exclusivo English Club. Su elogio concluyó con estas amenazantes palabras: «¡No perdonéis a los culpables!». Y para aumentar la desgracia, Nekrásov también compuso un poema en honor del lamentable y borracho Kommissarov, al que se celebraba en todas partes como «el instrumento de Dios» elegido para evitar una gran calamidad al pueblo ruso. Todos estos esfuerzos denigrantes, que empañaron gravemente la reputación de Nekrásov y envenenaron el resto de sus días, resultaron inútiles. Se dice que el implacable Muraviev, tras la reverencia pública que supuso el poema, le dijo a Nekrásov con condescendiente desprecio: «Me gustaría protegerle de la responsabilidad colectiva por el mal que estamos combatiendo, pero eso no está en mi mano»[29]. Y procedió de inmediato a cerrar *El Contemporáneo* para siempre.

Es posible que Dostoievski también sintiera un escalofrío de miedo durante estos espantosos días de sombría represión. Como exconvicto, seguía bajo vigilancia policial; también era el exdirector de una revista que había sido prohibida por su irresponsabilidad política. Dostoievski tampoco se hacía ilusiones sobre la capacidad de discernimiento de las autoridades; sabía que eran demasiado obtusas para distinguir entre los distintos matices de las opiniones sociopolíticas, y que él sería incluido en la misma categoría sospechosa que los radicales que había combatido polémicamente en *Época*. Sin embargo, no le ocurrió nada malo personalmente, aunque achacó su dificultad para obtener un pasaporte para ir al extranjero «a las circunstancias actuales».

Esta observación se hace en una importante carta (abril de 1866) que envía a Katkov, una

carta que contiene una extensa valoración de la situación del país provocada por las medidas adoptadas tras el fatídico disparo de Karakozov. Hay que recordar que Dostoievski se dirigía al líder del violento asalto contra todos los matices de la opinión liberal y radical, y que ahora dependía económicamente de Katkov para su propio sustento. Por lo tanto, es aún más loable que se sintiera impulsado a hablar en contra de la ola de represión que barría el país. Dostoievski confiesa con franqueza que «soy, y probablemente siempre seré, un auténtico eslavófilo por convicción»[30]. Los eslavófilos siempre habían insistido en que el pueblo ruso era temeroso de Dios y obediente súbdito del zar, y que no era necesario que las autoridades lo mirasen con recelo.

Si los nihilistas han logrado influir en la juventud rusa, insiste Dostoievski, es por razones que difícilmente pueden considerarse malas. «¡Todos esos alumnos de instituto, esos estudiantes, de los que he visto tantos, se han convertido en nihilistas de forma tan pura, tan desinteresada, en nombre del honor, de la verdad y de la utilidad genuina! Saben que están indefensos frente a estas estupideces, y las toman por perfección». El cautivo Karakozov estaba siendo interrogado y juzgado en secreto, y se disponía de poca información sobre lo que podían ser esas doctrinas («esas estupideces»); pero Dostoievski se habría sorprendido al descubrir con qué precisión había intuido las consecuencias de esa «inestabilidad» de las convicciones morales que entonces retrataba en Raskólnikov. Karakozov era miembro de un pequeño grupo clandestino de radicales encabezado por Nikolái Ishutin, todos ellos estudiantes o exestudiantes y todos inspirados por el extremismo de las ideas revolucionarias de la década de 1860, tal como las acababa de describir Dostoievski, incluido el deseo de sacrificio personal. «Uno de los miembros del grupo», escribe Franco Venturi, «pensó en envenenar [a su padre] para poder entregar su legado a la causa»[31]. De ese entorno surgió Karakozov[32].

Dostoievski insiste en que «los inocentes están convencidos de que el nihilismo les da la oportunidad más completa de exhibir su actividad y libertad cívica y social»[33]. La única respuesta posible, implícita aunque no declarada, es proporcionar más libertad para que el idealismo de la juventud se exprese de alguna manera socialmente permeable. «¿Saben lo que dice la gente?», pregunta. «Dicen que el 4 de abril ha demostrado matemáticamente la poderosa, extraordinaria y sagrada unión del zar con el pueblo. Y esa unión debería permitir a ciertas personalidades del gobierno mostrar más fe en el pueblo y en la sociedad. Mientras tanto, todo el mundo espera con miedo que se impongan más restricciones a la palabra y al pensamiento. Incluso si a ellos, los nihilistas, se les diera libertad de expresión harían todo Rusia se ríe de la explicación *positiva* de sus enseñanzas. Mientras que ahora se les da la apariencia de esfinges, un enigma, la sabiduría, el secreto, y esto fascina a los incautos»[34].

Esta notable carta, escrita en un momento en que el clamor de que se fuera más severo contra los radicales resonaba en todas partes, arroja luz sobre el estado de ánimo en que Dostoievski estaba componiendo su novela. Durante los meses siguientes, esforzándose al máximo, Dostoievski trabajó sin descanso, aunque acosado por sus acreedores. Al padre Yanishev, cuyo préstamo pagó con los mil rublos obtenidos de Katkov, le escribió a finales de abril: «Mi epilepsia ha empeorado tanto que si trabajo durante una semana sin interrupción tengo un ataque, y la semana siguiente no puedo trabajar porque el resultado de dos o tres ataques será una apoplejía. Y, sin embargo, tengo que acabar la tarea. Esa es mi situación»[35].

En una carta a Anna Korvin-Krukovskaya —que, con la aprobación de su padre, le había invitado a pasar las vacaciones en Palibino—, Dostoievski explicaba que su novela probablemente le mantendría inmovilizado en Petersburgo durante todo el verano. «En

verdad», añadió un poco más tarde, «el melancólico, sórdido y maloliente Petersburgo del tiempo de verano encaja con mi estado de ánimo e incluso puede proporcionarme algo así como una inspiración para mi novela; pero es demasiado opresivo»[36]. A medida que avanzaba la primavera, Dostoievski decidió finalmente dar una oportunidad a Moscú, pero una vez allí, al encontrar el calor y la soledad insoportables después de unos días, se trasladó al cercano pueblo de Lublino, un lugar de veraneo a unas tres millas de Moscú, donde los Ivanov habían alquilado una dacha. Los diez hijos de los Ivanov habían traído amigos, y había otros jóvenes a los que el benévolo Dr. Ivanov había tomado bajo su protección. Como Dostoievski necesitaba paz y tranquilidad para trabajar, se encontró cerca una habitación espaciosa a la que podía retirarse con tranquilidad. Él y Pasha se instalaron en Lublino a principios de julio.

Se han conservado dos memorias de este verano relativamente alegre de 1866: una de la sobrina de Dostoievski, María Alexandrovna Ivanova, que entonces tenía dieciocho años y ya mostraba un talento musical excepcional (más tarde se convertiría en una brillante pianista), y la otra del entonces quinceañero N. Von-Voght (o Fon-Fokht, por usar la ortografía rusa), un estudiante del Instituto Konstantinovsky del que los Ivanov se habían hecho amigos. Ambos describen la atmósfera alegre y despreocupada de aquellos días despreocupados, en los que se pasaba mucho tiempo dando largos paseos por los pueblos vecinos durante las suaves tardes a la luz de la luna, haciendo juegos de palabras y montando obras de teatro de aficionados para pasar las horas posteriores a la cena, todo ello entre las inevitables y divertidas bromas propias de una juventud animada. Dostoievski, habitualmente sombrío y cansado, floreció evidentemente en esta atmósfera rejuvenecedora y, a pesar de su edad y de su reputación intimidante (todo el mundo conocía sus primeras obras y sabía de su aura legendaria como superviviente siberiano), se le representa desempeñando el papel de maestro de ceremonias con gran placer.

«Aunque tenía cuarenta y cinco años», escribe su sobrina, «se comportaba con sorprendente naturalidad con la joven compañía, y era quien incitaba y organizaba todas las distracciones y bromas [...]. Siempre elegantemente vestido, con cuellos almidonados, pantalones grises y una holgada chaqueta azul oscura, Dostoievski cuidaba su aspecto y le disgustaba mucho, por ejemplo, que su pequeña barba fuese tan escasa»[37]. La habilidad de Dostoievski para producir toneladas de versos ligeros y burlones, la mayoría de ellos dirigidos contra un joven sobrino de los Ivanov, el Dr. Alexánder Karepin, que también fue el blanco de improvisadas sátiras que salían de la pluma de Dostoievski. Todavía soltero, el doctor Karepin se oponía a las nuevas ideas sobre la emancipación de la mujer abogadas por Chernyshevski en *¿Qué hacer?;* Dostoievski lo enfureció una vez al afirmar que el gobierno había creado una organización para animar a las mujeres a abandonar a sus maridos y acudir a Petersburgo para aprender a manejar máquinas de coser (una alusión al establecimiento de costura organizado por la protagonista de la novela). El Dr. Karepin se tomó todo esto con solemne literalidad y montó en cólera contra semejante intromisión en la estabilidad familiar hasta que le aseguraron que solo era una broma.

A pesar de todas las diversiones, Dostoievski no podía olvidarse de su novela ni de la nueva obra que había prometido a Stellovski para principios de año. Su plan, como le confió a Anna Korvin-Krukovskaya, había sido «hacer una cosa inaudita y excéntrica: escribir treinta pliegos [dieciséis páginas] en cuatro meses de dos novelas diferentes, una por la mañana y otra por la noche, y terminar en el plazo previsto»[38]. Es de suponer que sus labores matutinas las dedicó a esbozar ideas para *El jugador*, que no terminó hasta varios meses después. Según una anécdota, las últimas horas de la tarde se reservaban indiscutiblemente

para seguir adelante con *Crimen y castigo*. Un lacayo de los Ivanov, destinado a dormir en la dacha de Dostoievski para ayudarle en caso de ataque epiléptico, anunció al cabo de unos días que se negaba a seguir residiendo con el autor. Explicó que Dostoievski planeaba matar a alguien: «Durante toda la noche se paseaba por su habitación y hablaba de ello en voz alta»[39].

Dostoievski realizaba visitas semanales a Moscú para consultar con los editores de *El Mensajero Ruso,* y «siempre regresaba insatisfecho y molesto. Lo explicaba como el resultado de verse obligado a corregir su texto, o incluso a desechar partes debido a la presión de la censura»[40]. Dostoievski menciona en una carta de mediados de julio a Miliukov que las peores «presiones de la censura» procedían no solo de las autoridades legales, sino también de Katkov y de su ayudante de redacción Liubímov, que insistían en que reescribiera el capítulo que contiene la escena en la que Sonia lee a Raskólnikov el pasaje de los Evangelios relativo a la resurrección de Lázaro. «Escribí», confiesa Dostoievski, «verdaderamente inspirado, pero quizá no sea bueno; pero para ellos la cuestión no es su valor literario, lo que les preocupa es su moralidad. En este caso, yo tenía razón: nada iba en contra de la moral, muy al contrario, pero ellos no lo veían así y, además, detectaban rastros de nihilismo […]. Lo retomé, y esta revisión de un extenso capítulo me costó al menos tres nuevos capítulos de trabajo, a juzgar por el esfuerzo y el cansancio; pero lo corregí y lo devolví»[41].

Esta tarea, que requiere mucho tiempo, fue una de las razones por las que la esperanza de Dostoievski de escribir su novela para Stellovski durante el verano, mientras seguía adelante con *Crimen y Castigo*, resultó ser demasiado optimista. Dostoievski admitió a Miliukov que «todavía no he abordado la novela para Stellovski, pero lo haré. He trazado un plan, una pequeña novela bastante satisfactoria». «Stellovski», añade, «me trastorna hasta el punto de torturarme, lo veo hasta en sueños»[42]. Sin embargo, Dostoievski no hizo más progresos que le permitiesen cumplir los términos del amenazante contrato.

Dado que el manuscrito original de *Crimen y castigo* se ha perdido, es difícil determinar qué objetaron los editores al texto. La única información disponible es una observación hecha en 1889 por los editores de *El Mensajero Ruso,* quienes, al publicar la carta de Dostoievski, comentaron que «no le fue fácil renunciar a su idealización intencionadamente exagerada de Sonia como una mujer que llevaba la abnegación hasta el sacrificio de su propio cuerpo. Fiódor Mijáilovich acortó sustancialmente la conversación durante la lectura del Evangelio, que en la versión original era mucho más larga de lo que queda en el texto impreso»[43]. Parece claro, pues, que Dostoievski había dado inicialmente a Sonia un papel más afirmativo en esta escena, lo que condujo a lo que Katkov consideraba una «exagerada idealización» que le parecía inaceptable.

Lo que Katkov consideraba inadmisible puede aclararse con un pasaje de los cuadernos de Dostoievski, en el que Sonia se presenta ocasionalmente como la portavoz de la moral que Dostoievski quería defender. En una escena, le explica a Raskólnikov que «en la comodidad, en la riqueza, tal vez no habrías visto nada de la felicidad humana. La persona que Dios ama, la persona con la que realmente cuenta, es aquella a la que envía mucho sufrimiento, para que vea mejor y reconozca a través de sí misma por qué en la infelicidad el sufrimiento de la gente es más visible que en la felicidad». Inmediatamente después de este discurso, Raskólnikov replica amargamente: «Y quizás Dios no existe». Esta respuesta está incluida en el capítulo de la lectura del Evangelio, y podemos suponer que las palabras de Sonia estaban destinadas al mismo contexto. Es posible que en la versión rechazada se incluyeran también discursos similares en las notas.

De ser así, no es difícil entender por qué los dignos editores de *El Mensajero Ruso* podrían haberse molestado. Dostoievski está representando a una mujer caída como la intérprete inspirada de los Evangelios, la expositora de los propósitos inescrutables de la voluntad divina. Además, si la lógica de las palabras de Sonia se toma al pie de la letra, significaría que Dios ha provocado en última instancia su degradación y el crimen de Raskólnikov para sus propios fines. Una inversión tan audaz de los principios ordinarios de la moralidad social podría haber sido considerada por los editores como algo contaminado por el «nihilismo», ya que podría dar pie a una acusación implícita contra el propio Dios. Una acusación de este tipo es la que pronto formulará el moribundo Ippolit Terentyev en *El idiota* y, más tarde, Iván Karamázov.

Si estas especulaciones tienen alguna validez, pueden ayudar a aclarar por qué Dostoievski fue acusado por los editores de difuminar los límites entre el bien y el mal. «El mal y el bien están nítidamente separados», asegura Liubímov, «y sería imposible confundirlos o malinterpretarlos […]. Todo esto de lo que has hablado se ha hecho, todo está separado, delimitado y claro. La lectura del Evangelio adquiere un color diferente»[44]. Es probable que Katkov mejorase el texto de Dostoievski insistiendo en que acortara los sermones de Sonia, y es posible que el propio novelista acabase reconociéndolo. Al devolver las pruebas a mediados de julio, apuntó: «Durante veinte años he sentido dolorosamente, y he visto más claramente que nadie que mi vicio literario es la prolijidad; pero parece que no puedo quitármelo de encima»[45]. Sin embargo, no hay nada prolijo en *Crimen y castigo*, cada una de cuyas palabras, como pronto veremos, surge de una aguda autoconciencia artística.

El 1 de octubre, poco después de que Dostoievski regresase a Petersburgo, Miliukov llamó y encontró a su amigo caminando de un lado a otro de su estudio terriblemente agitado. Fue entonces cuando Dostoievski le reveló los términos del acuerdo con Stellovski y le confesó que estaba irremediablemente atrapado. Solo le quedaba un mes para cumplir su parte del trato y aún no había escrito nada. Incluso si lograba escribir un primer borrador, sería casi físicamente imposible transcribirlo y corregirlo a tiempo para cumplir el plazo. Miliukov, horrorizado por lo que podría ocurrir, le aconsejó que buscase un taquígrafo y le dictara la novela (*El jugador*). Por suerte, Miliukov tenía contacto con una profesora de taquigrafía que había creado recientemente el primer curso de este tipo para mujeres en Rusia. Uno o dos días más tarde, una de sus alumnas estrella, Anna Grigórievna Snitkina, se presentó en el piso de Dostoievski con lápices recién afilados y una cartera especialmente comprada para esta ocasión trascendental, dispuesta a asumir sus funciones. Esta visita de la aparentemente fría joven tendría un efecto decisivo en la vida de Dostoievski.

[1] *PSS*, 28/Bk. 2, pp. 121-122; 19 de abril de 1865.

[2] La información que existe sobre Suslova (1839-1918) procede de su marido, V. V. Rozanov, una figura moralmente dudosa que a veces defendía un vil antisemitismo y escribía simultáneamente para periódicos progresistas y reaccionarios bajo diferentes seudónimos. Rozanov y Suslova se casaron cuando él tenía veinte años y ella cuarenta. Después de seis años, ella se fugó con un amante judío de buena familia que trabajaba en el comercio de libros. Rozanov se negó a concederle una separación legal con la esperanza de que volviera; luego ella se negó a concederle el divorcio, incluso cuando más tarde fue padre de varios hijos de una mujer con la que quería casarse. Cuando Rozanov recurrió a su padre, con el que entonces ella vivía, el anciano le contestó que «el enemigo de la raza humana se ha mudado a vivir a mi casa, y [se ha vuelto] imposible para mí vivir en este lugar». Uno de los amigos de Rozanov que fue a suplicar a Suslova cuando esta tenía más de sesenta años mencionó la feroz implacabilidad de su odio.

En una carta escrita en 1902, Rozanov describe su primer encuentro cuando él tenía diecisiete años y ella treinta y siete. Ella era, escribe, «sublime […]. Nunca he visto una mujer rusa como ella, y si es rusa, entonces […] es una Madre de Dios de los flagelantes» (una Madre de Dios de la secta de los flagelantes ejercía un poder autocrático absoluto sobre los pertenecientes a su grupo). Véase Leonid Grossman, *Put' Dostoevskogo*, Moscú, 1928, pp. 134-137, y Anatole Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes*, París, 1990, p. 1197.

[3] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 127; 8 de junio de 1865.

[4] *Ibid*., p. 128; 3/15 de agosto de 1865.

[5] *Ibid*., p. 129; 20 de agosto de 1865.

[6] *Ibid*., pp. 129-130; 10/22 de agosto de 1865.

[7] *Ibid*.

[8] *Ibid*., pp. 130-132; 12/24 de agosto de 1865.

[9] *Ibid*.

[10] Padre Georgi Florovski, *Puti Russkogo bogosloviya*, París, 1983, p. 390.

[11] N. N. Glubokovski, *Russkaya bogoslovskiya nauka v eya istoricheskom razvitii i noveishem sos-toyanii*, Varsovia, 1928, p. 17.

[12] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 259; 18 de febrero/1 de marzo de 1868.

[13] *Ibid*., pp. 136-138; 15/27 de septiembre de 1865.

[14] *Ibid*., p. 150; 18 de febrero de 1866.

[15] *Ibid*.

[16] *Ibid*., p. 151.

[17] Dostoievski, *The Gambler, with Polina Suslova's Diary*, trad. Victor Terras, ed. Edward Wasiolek, Chicago, 1972, pp. 301-302.

[18] Citado en *PSS*, 7, p. 346.

[19] *Ibid*., p. 349.

[20] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 150; 18 de febrero de 1866.

[21] *Ibid*., p. 151.

[22] *Ibid*., p. 152.

[23] El incidente se relata en las memorias de la sobrina de Dostoievski, María Ivanova. Véase *DVS*, 2, p. 48.

[24] Véanse las memorias de Z. K. Ralli, que conoció al grupo de Ishutin y al propio Karakozov, y cita este pasaje de Weinberg en sus propios recuerdos. "Iz vospominaniya Z. K. Ralli", en *Revolyutsionnoe dvizhenie 1860-godov*, ed. B. I. Gorev y B. P. Kozmin, Moscú, 1932, p. 143.

[25] Citado en A. A. Kornilov, *Obshchestvennoe dvizhenie pri Alexánder II, 1835-1881*, Moscú, 1909, p. 175.

[26] Citado en Henri Granjard, *Iván Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps,* París, 1954, p. 336.

[27] Citado en Kornei Chukovsky, *The Poet and the Hangman*, trad. R. W. Rotsel, Ann Arbor, MI, 1977, p. 40.

[28] *Ibid*., pp. 40-41.

[29] *Ibid*., pp. 18-19.

[30] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 154; 25 de abril de 1866.

[31] Franco Venturi, *The Roots of Revolution*, trad. Francis Haskel, Nueva York, 1966, pp. 332-334.

[32] El grupo de Ishutin preparó el camino para Serguéi Nechaev unos años más tarde, y muchas de las personas que reclutó Nechaev habían sido iniciadas en la actividad revolucionaria por Ishutin. Este grupo anterior estaba organizado en dos secciones: una, llamada "Organización", se dedicaba a la agitación y la propaganda; la segunda, llamada "Infierno", se dedicaba al terrorismo contra las clases terratenientes y el gobierno, y el objetivo final era el asesinato del zar. «Un miembro del "Infierno"», según Ishutin, «debe vivir bajo nombre falso y romper todos los lazos familiares; no debe casarse; debe renunciar a sus amigos; y en general debe vivir con un único objetivo exclusivo: un amor y una devoción infinitos por su país y su bien».

Ishutin y otros como él se opusieron implacablemente a la liberación de los siervos y a cualquier intento de promover o aplicar reformas democráticas porque impedirían una revolución más profunda. Venturi señala que

«esta violenta oposición a las reformas coincidía inevitablemente con la opinión de los nobles más reaccionarios que siempre se opusieron a la emancipación de los siervos y que ahora seguían criticándola». Veremos a Dostoievski hacer la misma ecuación entre los extremos de izquierda y derecha en sus cartas y en *Los demonios*.

[33] *PSS*, 28/Bk. 2, pp. 154-155; 25 de abril de 1866.
[34] *Ibid*., p. 155.
[35] *Ibid*., p. 156; 29 de abril de 1866.
[36] *Ibid*., p. 157; 9 de mayo de 1866.
[37] M. A. Ivanova, "Vospominaniya", *DVS*, 2, p. 41.
[38] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 160; 17 de junio de 1866.
[39] Ivanova, *DVS*, 2, p. 41.
[40] N. Fon-Fokht, "K biografiya F. M. Dostoevskogo", *DVS*, 2, p. 56.
[41] *PSS*, 28/Bk. 2: 166; 10-15 de julio de 1866.
[42] *Ibid*.
[43] Citado en *PSS*, 7, p. 326.
[44] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 164; 8 de julio de 1866.
[45] *Ibid*., p. 167; 19 de julio de 1866.

33.
DE NOVELA CORTA A NOVELA

LAS LÍNEAS MAESTRAS DE LA concepción de *Crimen y castigo* se establecieron pronto, pero solo cuando la obra se desarrolló y amplió en manos de su autor adquirió su riqueza multifacética. En la espléndida edición completa de los escritos de Dostoievski publicada por la Academia de Ciencias de la antigua Unión Soviética, los editores han reensamblado la desordenada confusión de los cuadernos que Dostoievski guardaba mientras trabajaba en *Crimen y castigo* y los han impreso en una secuencia que corresponde aproximadamente a las distintas etapas de la composición. Como sabemos, Dostoievski tenía la costumbre de abrir casualmente sus cuadernos y escribir en el primer espacio en blanco que se le presentaba a su pluma, y como también utilizaba las mismas páginas para anotar todo tipo de recuerdos, la extracción de este material no era en absoluto una tarea sencilla. Sin embargo, gracias a estos meritorios trabajos, ahora disponemos de un borrador de la novela corta tal y como fue concebida originalmente, así como de otras dos versiones del texto. Se han distinguido la versión de Wiesbaden, la versión de Petersburgo y el plan final que incorpora el cambio de un narrador en primera persona a la variedad autóctona de la forma en tercera persona inventada por Dostoievski para sus fines.

La versión de Wiesbaden coincide aproximadamente con la historia que Dostoievski describió en su carta a Katkov; se ha reconstruido un borrador de seis capítulos cortos a partir de sus notas. Escrito en forma de diario, los acontecimientos que registra corresponden a lo que finalmente se convirtió en la conclusión de la Parte I y los capítulos 1-6 de la Parte II en la redacción definitiva (la acción de esta parte de la novela comienza con el regreso de Raskólnikov a su habitación tras el asesinato, y termina cuando lee el relato del crimen en el periódico y se encuentra con el policía Zametov). Lo que llama la atención de los seis capítulos de Wiesbaden es lo mucho que contienen del texto definitivo. Aquí están casi todos los personajes secundarios en su forma final; se dan detalles que sugieren un sangriento acto criminal y se transmite vívidamente el terror del narrador; pero no es indiscutible que el primer capítulo que falta contenga una descripción del asesinato en sí. Es posible que el relato comenzase *después* del crimen, cuyos acontecimientos se irían desvelando poco a poco retrospectivamente a través del relato del narrador sobre los insoportables efectos que tuvo en

sus emociones[1].

Este primer borrador se concentra por completo en las reacciones morales y psicológicas del narrador tras el asesinato: su pánico, su terror, sus intentos desesperados por controlar sus nervios y fingir que se comporta de forma racional, mientras una fiebre desbocada lo consume y constantemente está a merced de sus emociones salvajemente agitadas. Lo que le atormenta continuamente, en los momentos de lucidez, es su total distanciamiento de su yo anterior y del universo de sus pensamientos y sentimientos habituales. Poco a poco se da cuenta de que ha sido separado de todo esto por un golpe, el golpe que mató a la repulsiva prestamista y, por una horrible casualidad, a su sufrida e intachable hermana Lizaveta, de la que sabemos que, para colmo, estaba embarazada. Este énfasis, por supuesto, corresponde a la motivación original que Dostoievski dio a Katkov para la entrega del criminal: «Los sentimientos de aislamiento y separación de la humanidad, que sintió justo después de completar el crimen, lo han torturado».

Este tema domina en el primer borrador y se expresa en tres escenas que van ganando en impacto. La primera tiene lugar en la comisaría de policía, cuando el narrador responde a la insolencia oficial con ira, sin darse cuenta del cambio total en sus relaciones con los demás, y luego, agobiado como está por la terrible carga del crimen que ha cometido, se da cuenta poco a poco de que ya no puede hacer valer moralmente el derecho a ser tratado con respeto. El narrador se percata de ello solo en retrospectiva, pero se produce un reconocimiento más instantáneo cuando, tras ocultar el botín del crimen, decide hacer una visita a su amigo, Razumijin. Mientras sube las escaleras, el narrador tiene la sensación de que «si hay (ahora) para mí en la tierra algo (especialmente) difícil (e imposible) es hablar y tener relaciones […] con otras (personas). Y (la conciencia de todo eso) me hizo sentir la más opresiva angustia, durante tal vez todo ese mes, en el que pasé por tantas torturas interminables».

Las palabras impresas entre paréntesis son correcciones y adiciones que Dostoievski hizo en los diversos borradores de su texto. estas palabras indican el momento en que el narrador se da cuenta de que incluso las relaciones humanas más simples y ordinarias se han vuelto imposibles para él, y Dostoievski dibujó un círculo alrededor del párrafo para indicar su importancia. La epifanía final de esta experiencia se produce en una secuencia que comienza cuando el narrador, tras dejar a Razumijin y caminar por las ajetreadas calles de camino a casa, es azotado por el látigo de un cochero que pasa y al que está bloqueando el paso. Al igual que en la comisaría, su primera reacción es de orgullo indignado, pero se da cuenta casi de inmediato de lo inapropiado de esa respuesta en su situación presente. «Me vino a la mente inmediatamente la idea de que habría sido mucho mejor (tal vez incluso bueno) que el carruaje me hubiese aplastado (completamente)».

Entre los espectadores estaban la mujer de un comerciante y su hija pequeña, que deslizan una pieza de veinte kopeks en la mano del narrador porque «el latigazo había despertado su compasión por mí». El narrador toma la moneda y camina hacia el Nevá en dirección al Palacio de Invierno mientras contempla la cúpula de la Catedral de San Isaac y «todo aquel espléndido panorama». Cuando era estudiante había contemplado esa misma vista muchas veces. Ahora, al estar en el mismo lugar que conocía tan bien, nota «de repente la misma sensación (dolorosa) que me oprimía el pecho en casa de Razumijin hace media hora, la misma sensación me oprimía el corazón aquí». Se da cuenta de que «no había ninguna razón para que me detuviera aquí (ni en ningún sitio) […]. Todas esas antiguas sensaciones e intereses y personas estaban lejos de mí, como si fueran de otro planeta». Mientras se inclina sobre la barandilla de un canal, el narrador deja que la pieza de veinte kopeks se deslice en el agua, simbolizando así su ruptura con todas esas emociones y valores

del pasado.

Aunque los efectos del extrañamiento están claramente destinados a dominar la resolución de la acción, se ven reforzados por otros episodios. En uno de ellos el narrador, mitad soñando mitad víctima de alucinaciones, se mantiene casi inalterado en la novela, y revela tanto la repugnancia que siente por sí mismo a causa del crimen como su miedo a que lo persigan. Acostado en la cama, oye de repente «un grito terrible» y abre los ojos; lentamente se da cuenta de que es uno de los agentes de policía que acaba de conocer el que está golpeando a la casera en la escalera. «Nunca había oído sonidos tan antinaturales, gritos, rechinar de dientes, maldiciones y golpes […]. ¿Qué es todo esto?, pensé, ¿por qué (está golpeándola), ¿por qué? Un miedo glacial me penetró hasta la médula […] (pronto vendrán a por mí —también— pensé)». Imaginando que todo esto es real, el narrador pregunta a Nastasia por el aterrador suceso, pero le dicen que no ha ocurrido nada de eso, que todo ha sido una ilusión, a pesar de que el narrador está convencido de que estaba completamente despierto. «Un temblor aún mayor se apoderó de mí», escribe, presumiblemente ante esta evidencia de su enajenación. Cuando Nastasia le dice «(eso) es la sangre que hay en ti, gritando», ella alude a este giro de la sabiduría popular en sentido figurado, mientras que para el narrador la palabra «sangre» evoca inmediatamente el crimen. Esta experiencia, sumada a su distanciamiento, seguramente tenía como objetivo incentivar aún más que el narrador terminase confesando.

La razón por la que Dostoievski abandonó esta historia solo puede ser objeto de especulación, pero una posibilidad es que su protagonista comenzara a desarrollarse más allá de los límites en los que había sido concebido. A lo largo del texto existente, el narrador se siente aplastado y superado por las consecuencias morales y psicológicas de su acto asesino, pero justo cuando el manuscrito despega, comienza a mostrar otros rasgos de su carácter. En lugar de miedo y angustia, ahora exhibe rabia y odio contra todos los que le han estado cuidando en su enfermedad y decide escabullirse de sus opresivos cuidados. La conversación sobre el asesinato en la cabecera de su cama, explica, «me hizo sentir una malicia insoportable […] y lo que sobresale más es que durante estas agonías, este terror, no pensé ni una sola vez con la más mínima compasión en el asesinato que había cometido». He aquí un personaje totalmente diferente del que se había retratado anteriormente, y es posible que Dostoievski dejase de escribir en este punto porque esta figura había empezado a evolucionar más allá de su concepción inicial. En unas notas para la continuación inmediata de esta versión, anota: «Recuperado. Furia fría, cálculo. ¿Por qué tantos nervios?». Esta última frase es obviamente una pregunta despectiva del narrador dirigida a sí mismo.

Una vez que Dostoievski comenzó a ver a su personaje bajo esta luz, alternando entre la desesperación y la «furia fría», se hizo cada vez más difícil imaginar una motivación puramente interna para el acto de entregarse, y esto puede haber llevado a Dostoievski a fusionar la historia con su idea anterior para la novela titulada *Los borrachos*. Las referencias a la «hija de Marmeládov» aparecen ahora en todos los esbozos de la acción. «Como una prostituta […]. La hija ayuda a la madre. Toma el dinero. Piedad por los niños». Después de que el narrador haya cometido el crimen, es él quien siente la necesidad de compasión, que no puede imaginar que le sea ofrecida sino por una Sonia capaz de amar y perdonar incluso a su ignominioso padre. Lo que se articula explícitamente en estas notas permanecerá implícito, aunque perfectamente discernible, en el texto final, y subyace en el irresistible impulso de Raskólnikov de acudir a ella para confesar su crimen.

Sin embargo, como Sonia Marmeládova se vincula entonces con la decisión del narrador de entregarse, Dostoievski tiene grandes dificultades para imaginar cómo se motivará esta

acción. Una alternativa es que el narrador invoque una «imagen de la edad de oro» y luego pregunte: «Pero qué derecho tengo yo, un vil asesino, a desear la felicidad de la gente y a soñar con una edad de oro. Quiero tener ese derecho. *Y tras esto* (este capítulo) va y se entrega. Se detiene solo para despedirse de ella, luego se inclina ante el pueblo y se confiesa». Tales resoluciones edificantes, sin embargo, chocaban con la forma en que el narrador había comenzado a evolucionar. Su denigración de la humanidad en su conjunto, y no solo de sus especímenes más «inútiles», comienza ahora a aparecer con frecuencia. Por ejemplo: «(Las desgracias de su padre, de su madre). ¡Qué desagradable es la gente! ¿Merece la pena que me arrepienta ante ellos? No, no. Voy a permanecer en silencio». Lo más importante de todo es que Dostoievski vincula ahora esa misantropía con el motivo del poder.

Todas estas notas retratan los propios pensamientos y sentimientos del personaje. En otras, Dostoievski establece instrucciones para sí mismo, y estas sugieren que ha empezado a ver cómo estos dos aspectos divergentes de su protagonista podrían ser retratados como algo más que una simple alteración. «N.B. *Importante*. Después de la enfermedad, una especie de crueldad y una completa justificación de sí mismo». Hay un cambio de carácter significativo tras el asesinato y la enfermedad resultante. Ahora un aspecto de la personalidad, antes oculto, emerge inesperadamente. Otra nota revela todo el peso que Dostoievski atribuye a este descubrimiento. «De modo que se produce entonces un *golpe maestro de la trama*», escribe con indulgente orgullo. «Al principio había peligro, luego miedo y enfermedad, y todo su carácter no se mostraba, y luego, de repente, su carácter (completo) se mostró en toda su fuerza demoníaca y todas las razones y motivos del crimen quedaron claros». El tratamiento del personaje se concibe, por tanto, no tanto como una modificación profunda, sino como un modo de sacar a la luz potencialidades que siempre existieron, pero que hasta entonces habían permanecido latentes en el fondo.

Los cuadernos revelan el cuidado que Dostoievski puso en cada detalle de su texto, y cómo siempre se negó a sacrificar la integridad artística a la presión editorial; de hecho, en ninguna parte es más evidente este cuidado que en la forma en que Dostoievski manipula la toma de conciencia —tanto de Raskólnikov como del lector— del verdadero motivo del crimen de Raskólnikov. Al principio, su crimen parece ser el resultado de su lógica utilitarista, puesta en marcha por sus propios apuros económicos, la situación desesperada de su familia y el deseo de ayudar a otros con el botín del asesinato. Un buen rato después, nos enteramos del artículo en el que ha justificado el derecho de «personas extraordinarias» a pasar por encima de la ley moral para beneficiar a toda la humanidad. Sin embargo, en la escena de la confesión con Sonia, Raskólnikov da como motivo simplemente el deseo de obtener poder para sí mismo, únicamente para probar si tiene derecho a ocupar su lugar entre esos individuos superiores que poseen el derecho innato de pasar por encima de la ley moral. Las notas que hemos citado, como mostraremos en el próximo capítulo, sugieren que las diferentes explicaciones de Raskólnikov representan diferentes fases de la metamorfosis interior que resulta de su gradual comprensión de todas las implicaciones de lo que ha hecho. No solo su conciencia horrorizada sigue operando en el plano moral y psicológico, sino que también llega a comprender las contradicciones internas de las ideas en las que ha creído. Como escribe Dostoievski en otra nota: «N.B. Su desarrollo moral comienza a partir del propio crimen; surge la posibilidad de que se plantee cuestiones que antes no habría abordado».

A menudo se ha dudado de que la novela responda realmente a las preguntas que se le plantean a Raskólnikov. Otra nota, titulada «la anatomía principal de la novela», se cita con frecuencia para demostrar la indecisión de Dostoievski en esta cuestión crucial, pero en mi

opinión demuestra justo lo contrario: «Después de la enfermedad, etcétera. Es absolutamente necesario establecer el curso de las cosas con firmeza y claridad y eliminar lo que es vago, es decir, explicar todo el asesinato de una manera u otra, y dejar claro su carácter y sus relaciones». Un apunte marginal, en clave de la palabra «asesinato», dice: «Orgullo, personalidad e insolencia». Aquí tenemos las fuerzas desatadas en Raskólnikov por la impía amalgama entonces típica de la ideología radical rusa: un deseo altruista de aliviar la injusticia social y el sufrimiento, unido a un desprecio supremamente bazaroviano por las masas. Es el peligro del autoengaño y la tragedia moral y psicológica que acecha en esta mezcla perversamente contradictoria lo que Dostoievski intentaba revelar a través del destino de Raskólnikov.

Dostoievski, como hemos visto, habla del carácter de Raskólnikov como si de repente exhibiera «toda su fuerza demoníaca»; otras referencias lo cambian significativamente por «orgullo satánico». Pisarev utilizó exactamente la misma expresión para Bazarov tres años antes en su artículo en *La Palabra Rusa*, y aunque las notas se registran con información sobre el contexto ideológico en el que Dostoievski estaba trabajando, su uso de esta frase está lejos de ser accidental. Revela que el personaje de Dostoievski crecía relacionado con la deificación que Pisarev hizo del nuevo *raznochinets* —el «héroe de nuestro tiempo»— y que las ideas atribuidas a Raskólnikov pueden rastrearse principalmente en el famoso artículo del crítico radical. Además, el curso de la propia ideología radical, que evoluciona desde el relativo humanitarismo de *El Contemporáneo* (representado en la novela de Dostoievski por el ridículo y obtuso, pero bondadoso Lebezyatnikov) hasta el elitismo despectivo y el culto al individuo superior que exhiben Pisarev y Zaitsev, reproduce precisamente la mutación de Raskólnikov en la que Dostoievski basaba ahora la representación de su personaje. La psicología y la ideología se funden así una vez más en la unidad sin fisuras que Dostoievski llamaba «ideas-sentimientos», y su capacidad para intuir estas síntesis de emoción e ideología constituye gran parte de su particular genio como novelista.

Hay una alusión específica a las ideas de Pisarev en la primera versión de un discurso de Luzhin, el empresario sin escrúpulos que desea casarse con la hermana de Raskólnikov, Dunia. En esta nota se le sigue llamando Chebalov, pero sus palabras son idénticas a las del pretencioso pretendiente del capítulo 5 de la segunda parte; y esta homilía, cabe señalar, la reconoce Raskólnikov como expresión del idéntico patrón de ideas que le había llevado al asesinato. «Chebalov dice a Raskólnikov: puesto que he puesto mis asuntos en orden, soy útil a los demás, y por tanto, cuanto más egoísta sea, mejor para los demás. En cuanto a las antiguas creencias: amabas, pensabas en los demás y dejabas que tus propios asuntos se fueran al garete, y acababas siendo un peso sobre los hombros de tus vecinos. Es simplemente una cuestión de aritmética. No, sabes, me gustan los realistas de la nueva generación, el zapatero y Pushkin; y aunque no estoy de acuerdo con ellos en parte, sigue siendo la tendencia general». Esta última frase, inacabada, se refiere inequívocamente a Pisarev, que en 1864 había lanzado la consigna del «realismo» como doctrina social y, siguiendo a Bazarov, había declarado con rotundidad que un zapatero era más útil que Pushkin. En este marco ideológico concreto, Dostoievski concibe ahora el atormentado curso de la carrera de Raskólnikov y entrelaza estas ideas con su psicología.

Crimen y castigo solo vio la luz cuando, en noviembre de 1865, Dostoievski pasó de un narrador en primera persona a otro en tercera. Fue la culminación de una larga lucha cuyos vestigios pueden rastrearse a lo largo de las primeras etapas de la composición. Algunos de los problemas de la utilización de la primera persona aparecen ya en la primera versión, cuyo primer capítulo está supuestamente escrito cinco días después del asesinato (cometido el 9 de

junio). El narrador fecha el comienzo de su diario en el 14 de junio porque, como explica, haber escrito algo antes habría sido imposible en vista de su confusión mental y emocional en la que estaba inmerso. De hecho, Dostoievski se recuerda a sí mismo que «en todos estos seis capítulos (el narrador) debe escribir, hablar y aparecer ante el lector en parte como si no estuviera en posesión de sus sentidos».

De esta manera Dostoievski quería transmitir el enajenamiento parcial del narrador y, al mismo tiempo, utilizarlo como foco de atención del mundo exterior y retratar las reacciones inducidas por su crimen a medida que avanza la acción. Todo esto planteaba serias dificultades, y la versión manuscrita muestra la constante incertidumbre de Dostoievski sobre cómo mantener el equilibrio entre el desorden psíquico del narrador y las necesidades de su historia. Este problema de la perspectiva temporal molestó a Dostoievski desde el principio, y retrocede el segundo capítulo varios días más, hasta el 16 de junio, para dar a su narrador más tiempo para entrar en razón; pero la distancia entre el pasado y el presente seguía sin ser lo suficientemente grande, lo que provocaba un inevitable choque entre la situación en la que estaba inmerso el narrador y su función de narrador.

Como ha señalado Edward Wasiolek, «se supone que Raskólnikov está […] totalmente volcado en su determinación de eludir a sus perseguidores imaginarios. Pero el punto de vista del "yo" le obliga a aportar sus propias interpretaciones y, lo que es peor, sus propios refinamientos estilísticos. Todo refinamiento estilístico va en contra del realismo de la acción dramática»[2]. Además, habría serias dudas sobre la verosimilitud de un narrador que presumiblemente se encuentra en un estado próximo a la histeria y que, sin embargo, es capaz de recordar y analizar, de relatar largas escenas así como largos diálogos y, en general, de funcionar como un observador fiable. Este problema se agudizó cuando los Marmeládov entraron en escena y empezaron a aparecer fragmentos de los extensos monólogos del borracho entre las notas.

Dostoievski era muy consciente de esta cuestión, y el primer recurso que se le ocurrió está indicado por una breve nota: «La *historia* termina y el *diario* comienza». Dado que no se encuentra ningún rastro de esa forma dual, es probable que esta idea se abandonara muy pronto; pero se entiende cómo funcionaba la mente de Dostoievski. Deseaba separar un relato de los hechos, expuesto por el narrador después de que se hubieran completado, de otro relato de los mismos hechos escrito por alguien que todavía estaba atrapado en su flujo. De este modo se habría eliminado el inquietante choque entre uno y otro, tan evidente en la versión de Wiesbaden. El mismo propósito inspira la siguiente alternativa, la versión de Petersburgo, que se titula "A prueba" y cuyo autor se encuentra ahora bajo la custodia de las autoridades judiciales.

En este texto, el narrador comienza: «(Estuve en un juicio y) lo contaré todo [...]. Lo escribo para mí, pero que lo lean los demás y todos mis jueces». Este borrador continúa con el recital de monólogos mediante el que Marmeládov cuenta sus penas (presentado casi textualmente en la novela), y para entonces el esquema de los acontecimientos se ha reajustado de modo que esta escena precede claramente al asesinato. Pero lo más importante es que la posición del narrador, sentado en la cárcel y contemplando sus errores, le permite responder y reflexionar sin forzar excesivamente la verosimilitud del relato. Pero incluso en este plan, el lapso de tiempo entre la terminación de todos los acontecimientos y la posición inicial de la narración es muy pequeño (aproximadamente una semana), y Dostoievski sigue sintiéndose incómodo. Al fin y al cabo, el narrador difícilmente puede estar completamente tranquilo, pues el juicio aún no ha tenido lugar.

Los cuadernos contienen, pues, una tercera posibilidad, que se une a un esquema casi

definitivo de la acción que concierne a Raskólnikov durante los dos primeros tercios de la novela. «Un nuevo plan», anuncia Dostoievski. «La historia de un criminal. Ocho años antes (¡para mantenerlo completamente a distancia!)». La frase entre paréntesis indica lo preocupado que estaba Dostoievski por esta cuestión de la distancia narrativa, y lo claro que veía todos los problemas que implicaba. En este nuevo plan, el narrador estaría escribiendo después de la conclusión de su condena en prisión (ocho años), y el que probablemente terminaría siendo el subtítulo indicaría la profunda alteración moral inducida por el paso del tiempo: el narrador ahora se llama a sí mismo un criminal, y ya no sostiene que el asesinato no pueda ser considerado un «crimen» en absoluto.

El narrador está ahora tan alejado de su yo anterior que solo haría falta un breve paso para pasar de un yo-narrador a la tercera persona. Este cambio narrativo, sin embargo, no se produjo de golpe, y Dostoievski explica las razones en unas páginas que, al estar muy cerca de las citadas, probablemente fueron escritas más o menos al mismo tiempo. «Si ha de ser una confesión», reflexiona, «entonces todo debe quedar excesivamente claro *hasta el extremo*». El reconocimiento de esta necesidad lleva a Dostoievski a algunas reflexiones: «Si es una confesión, entonces en algunas partes no será casta (*tselomudrenno*) y será difícil imaginar por qué fue escrita». El uso del término «casto» (que también puede traducirse en sentido amplio como «adecuado») en este contexto se refiere probablemente a la cuestión de por qué el narrador ha querido exponerse a sí mismo de una manera tan dolorosa. En este punto, Dostoievski llega a la conclusión de que debe modificar su técnica narrativa[3].

«Pero el tema es así. La historia contada desde uno mismo [el autor], y no desde él [el personaje]». Al mencionar al «sujeto» Dostoievski puede estar pensando en su concepción de un personaje principal que, tras el crimen, revela aspectos inexplorados de sí mismo, aspectos de los que, previamente, no había sido plenamente consciente. Si, en una narración en primera persona, «todo debe quedar claro *hasta el extremo*» en cada instante, entonces sería difícil obtener ese efecto que consiste en sorprenderse a sí mismo; en el mejor de los casos, las revelaciones podrían ser referidas y explicadas, pero difícilmente podrían ser presentadas con toda la fuerza dramática. Estas consideraciones, unidas al problema de la justificación de su narración, explicarían por qué Dostoievski, a pesar de su desesperada situación económica, no pudo resistirse a empezar de nuevo y pasar a un narrador en tercera persona.

Pero aún quedaba la cuestión de qué tipo de narrador debía ser exactamente. Los narradores contemporáneos saben desde hace tiempo que los narradores-autores no son solo presencias sueltas y amorfas que saben hilar fino; son más bien «autores implícitos», con perfiles y actitudes distintos que configuran de forma decisiva la perspectiva novelística. Dostoievski era plenamente consciente de esta importante verdad y trató de definir exactamente la postura que adoptaría su narrador-autor. Antes no había surgido ningún problema de este tipo porque el narrador era el personaje central. Todo había sido presentado desde su propio punto de vista, lo que significaba que, aunque era culpable de un crimen terrible, inevitablemente despertaría cierta simpatía por sus impulsos altruistas, sus sufrimientos internos y su arrepentimiento final. ¿Qué tipo de narrador en tercera persona podría desempeñar el mismo papel en relación con el lector?

Mientras Dostoievski reflexionaba sobre la elección entre la primera y la tercera persona, escribió: «Pero del *autor*. Se necesita demasiada ingenuidad y franqueza». La razón de ello no es evidente, pero el contexto sugiere que Dostoievski podría estar pensando en algún tipo de novela confesional, que, incluso si fuese en tercera persona, implicaría la identificación total del narrador con el protagonista principal. Tal suposición ayudaría a explicar el énfasis de la siguiente frase, que insiste en la separación del autor del personaje: «Es necesario

suponer *como autor a alguien omnisciente e intachable*, que sostenga la mirada a todos y cada uno de los miembros de la nueva generación».

El narrador emprenderá así una tarea histórica específica: exhibir para el escrutinio público un ejemplo del último tipo de ruso, el sucesor de Bazarov y los otros «hombres nuevos» de la literatura rusa. Pero es posible que Dostoievski pensase que un narrador así sería demasiado distante, demasiado «omnisciente e intachable» para servir a sus propósitos («intachable» traduce el *ne pogreshayushim* ruso, que literalmente significa «sin pecado» y puede implicar una postura acusadora o condenatoria). Por eso, en otra anotación, altera su narrador para convertirlo en una «especie de ser invisible y omnisciente, que no deja a su protagonista ni por un momento, ni siquiera con las palabras "todo eso fue hecho completamente por casualidad"». Al vincular al narrador lo más estrechamente posible con el punto de vista del protagonista, Dostoievski conserva las ventajas de la narración del yo, que genera automáticamente el efecto de simpatía creado por todas las visiones interiores de un personaje; y se recuerda a sí mismo que debe mantener esas visiones interiores, en la medida de lo posible, incluso cuando pasa del retrato directo de la conciencia al resumen y al informe. Al mismo tiempo, conserva la libertad de omnisciencia necesaria para dramatizar el proceso de autodescubrimiento de Raskólnikov, para revelar al personaje gradualmente, para comentarlo desde fuera cuando esto se hace necesario, y para abandonarlo por completo cuando la trama se amplía.

Esta técnica narrativa fusiona muy estrechamente al narrador con la conciencia y el punto de vista del personaje central, así como de otras figuras importantes (aunque sin eliminarlo por completo como perspectiva de control, como se inclinaba a sostener Mijaíl Bajtín)[4]. Dostoievski ya había utilizado un enfoque narrativo similar en *El doble,* y tal fusión no era en absoluto inédita en la historia de la novela (se da en Jane Austen, entre otros). Pero en *Crimen y castigo* esta identificación comienza a aproximarse, a través del uso que hace Dostoievski de los desplazamientos temporales de la memoria y de su notable manipulación de la secuencia temporal, a los experimentos de Henry James, Joseph Conrad y escritores posteriores de la corriente de la conciencia como Virginia Woolf y James Joyce. Esta técnica, que era brillantemente original para su época, nos ha dado la apasionante obra maestra que conocemos, cuya intrincada construcción y sofisticación artística solo puede hacer que nos preguntemos por qué persiste la leyenda de que Dostoievski era un artesano desordenado y negligente. Puede arrojar algo de luz sobre esta leyenda la observación de E. M. de Vogüé, novelista él mismo, que escribió sobre *Crimen y castigo* con cierta sorpresa en 1886 que «una palabra […] uno ni siquiera se da cuenta, un pequeño hecho que ocupa solo una línea, tienen sus reverberaciones cincuenta páginas más adelante […de modo que] la continuidad resulta ininteligible si uno se salta un par de páginas»[5]. Esta aguda observación, que expresa todo el desconcierto de un lector de finales del siglo XIX acostumbrado a la tendencia a la narración más ordenada y lineal, ayuda a explicar la tenacidad de este error crítico. Pero en los últimos tiempos hemos empezado a apreciar con mayor precisión la originalidad de Dostoievski. Aun así, *Crimen y castigo* todavía no se ha leído prestando la suficiente atención al entrelazamiento de esas «reverberaciones», de cuyas conexiones depende su significado.

[1] La cuestión sigue abierta, aunque la segunda hipótesis me parece más plausible. Es difícil imaginar a Dostoievski comenzando con un asesinato inmotivado. Gary Rosenshield, cuyo perspicaz análisis de las técnicas de la narración es uno de los mejores estudios dedicados a *Crimen y castigo*, escribe que «la preocupación del narrador por su recuerdo presente del pasado indica quizá que *Crimen y castigo* fue originalmente un estudio psicológico de un criminal solo después del asesinato». Véase Gary ROSENSHIELD, *Crime and Punishment,* Lisse, 1978, pp. 15, 17.

El primer capítulo perdido estaba probablemente contenido en un cuaderno que Dostoievski extravió. Hay una referencia a este cuaderno perdido en *PSS*, 28/Bk. 2, p.157; 9 de mayo de 1866.

[2] Véase *The Notebooks for Crime and Punishment*; ed. y trad. Edward WASIOLEK, Chicago, 1967, p. 101. Mis citas de los cuadernos están tomadas de esta obra indispensable, con algunas ligeras alteraciones.

[3] L. M. Rosenblyum cree que Dostoievski emplea el término *tselomudrenno* para subrayar la impropiedad de un narrador en primera persona que describe el asesinato en toda su repulsiva crudeza naturalista. También puede aplicarse, en su opinión, a la rapidez con la que Raskólnikov, tal y como fue esbozado originalmente, resuelve el problema moral causado por el asesinato mediante su arrepentimiento. Véase ROSENBLYUM, *Tvorcheskie dnevniki,* Moscú, 1981, pp. 272-273.

[4] Para un análisis de las opiniones de Bajtín, véase mi ensayo “The Voices of Mikhail Bakhtin”, en *Through the Russian Prism,* Princeton, NJ, 1990, pp. 18-33.

[5] Véase E. M. de VOGÜÉ, *Le roman Russe,* París, 1910, p. 253.

34.
CRIMEN Y CASTIGO

Esta era la época en que, todas las cosas tendían rápidamente
a la depravación, los esquemas especulativos
—que prometían abstraer las esperanzas del hombre
de sus sentimientos, para fijarse desde entonces
y para siempre en un elemento más puro—
eran inmediatamente bienvenidos. Tentadora región en la que
el celo entra y se refresca,
donde las pasiones tuvieron el privilegio de funcionar,
y nunca escuchar el sonido de sus propios nombres.

William Wordsworth, *El Preludio*

*C*RIMEN Y CASTIGO (*Prestuplenie i nakazanie*) es la primera de las grandes novelas de la época de madurez de Dostoievski. La psicología de Raskólnikov se sitúa en el centro de la obra y se entrelaza cuidadosamente con las ideas responsables de su fatal transgresión. Todos los demás aspectos iluminan el agónico dilema en el que se encuentra Raskólnikov, con su inextricable mezcla de pasiones atormentadas y elevadas racionalizaciones. El protagonista está rodeado de otras personas que sirven de reflejo oblicuo de sus conflictos internos, e incluso las subtramas sirven de comentario temático implícito. El desarrollo de la trama está organizado para guiar al lector hacia una adecuada comprensión de la significación del crimen de Raskólnikov. Cada elemento del libro contribuye así a enriquecer su tema y a resolver las cuestiones más profundas que se plantean. En el centro de la trama está el suspense creado por las oscilaciones interiores de Raskólnikov y el duelo que este mantiene con Porfiri Petróvich; pero esto debe situarse en el contexto de todas esas «reverberaciones» generadas por la textura ideológico-temática extraordinariamente urdida de la novela. Ningún detalle o acontecimiento parece casual o irrelevante.

No es de extrañar que los radicales se negaran a reconocerse en sus páginas, ya que Dostoievski retrató las ideas nihilistas no en el nivel en el que se defendían habitualmente, sino tal y como fueron reformuladas por su imaginación escatológica y llevadas a sus consecuencias más extremas. Los objetivos de estas ideas, como él sabía, eran altruistas y humanitarios, inspiradas como estaban por la piedad y la compasión por el sufrimiento humano. Pero estos objetivos debían alcanzarse suprimiendo por completo la salida espontánea de tales sentimientos, confiando en la razón (entendida en términos chernyshevskianos como cálculo utilitarista) para dominar todas las potencialidades contradictorias e irracionales de la personalidad humana, y, en su última variedad de bazarovismo, fomentando el crecimiento de un egoísmo proto-nietzscheano entre una élite de individuos superiores en quienes debían depositarse las esperanzas del futuro.

Raskólnikov (del ruso *raskolnik,* «disidente») fue creado para ejemplificar todos los riesgos potencialmente peligrosos que encierra tal ideal, y los rasgos morales y psicológicos de su personaje incorporan esta antinomia entre la bondad instintiva, la simpatía y la piedad, por un lado, y por otro, un egoísmo orgulloso e idealista que ha degenerado en un desprecio despectivo por el rebaño sumiso. Todos los demás personajes importantes del libro están igualmente integrados en las fluctuaciones de Raskólnikov entre estos dos polos; cada uno de ellos es un «cuasi doble» que encarna, de manera más acentuada, una u otra de las oposiciones en conflicto dentro del carácter y las ideas de Raskólnikov. Bajtín señala con acierto que cada personaje con el que se encuentra Raskólnikov es «para él una solución encarnada a su propia cuestión personal, una solución diferente a la que él mismo había llegado; por eso, cada persona toca un punto sensible en él y asume un papel firme en su discurso interior»[1]. Estos personajes estructuran la novela no solo a través del «discurso interior», sino también, y de manera más central, a través de la secuencia de encuentros generados por la trama. Estos encuentros, que presentan a Raskólnikov uno u otro aspecto de sí mismo, funcionan para motivar ese proceso de autocomprensión tan crucial para los fines artísticos de Dostoievski.

Crimen y Castigo se centra en la solución de un enigma: el misterio de la motivación de Raskólnikov. Porque el propio Raskólnikov descubre que no entiende *por qué* ha matado; o, mejor dicho, se da cuenta de que el propósito moral que supuestamente le inspira no puede explicar realmente su comportamiento. Dostoievski interioriza y psicologiza así la habitual búsqueda del asesino en la trama de la novela policíaca y traslada esta búsqueda al propio personaje; ahora es Raskólnikov quien busca su propia motivación. Esta búsqueda proporciona un suspense similar, aunque, por supuesto, mucho más profundo y complejo desde el punto de vista moral, al que ocurre en la convencional búsqueda del criminal. Ciertamente, hay un juez de instrucción, Porfiri Petróvich, cuya tarea es llevar a Raskólnikov ante la justicia, pero esta función puramente legal está subordinada a su papel de estimular el curso de los propios cuestionamientos y la autocomprensión de Raskólnikov.

Dostoievski también adapta brillantemente otra característica de la novela policíaca. Una narración de este tipo siempre contiene pistas, algunas que apuntan al verdadero criminal, otras a personajes perfectamente inocentes de los que se sospecha falsamente y que pretenden despistar al lector temporalmente. Dado que el misterio central es el de la motivación de Raskólnikov, este se sirve de tales errores para plantar pistas sobre *este* enigma que guían y desorientan al lector. Las que guían, cuidadosamente entretejidas en el trasfondo de la acción desde el principio (pero de forma tan discreta que es fácil pasarlas por alto, sobre todo en la primera lectura), apuntan a lo que Raskólnikov descubrirá finalmente sobre sí mismo: que no mató por los motivos altruistas-humanitarios por los que creía estar actuando, sino únicamente por una necesidad puramente egoísta de probar su propia fuerza. Las pistas falsas, especialmente destacadas en la primera parte, son sugerencias de que Raskólnikov actuaba en respuesta a causas materiales, sociales o puramente psicopáticas, pero este punto de vista determinista se combate abiertamente en el propio libro.

Estas pistas son falsas en el sentido de que alejan de la verdadera respuesta a la pregunta sobre la motivación de Raskólnikov, pero las motivaciones que sugieren no son falsas en ningún sentido absoluto. Por el contrario, esas posibilidades imputadas ejercen una fuerte presión sobre Raskólnikov y contribuyen en gran medida a la simpatía que despierta en el lector. Por lo tanto, las pistas de este tipo no deberían calificarse de falsas, sino de accesorias o auxiliares, más que de primarias, y su validez se cuestiona constantemente, tanto dramáticamente como, a través de personajes como Razumijin, Zosima y Porfiri Petróvich,

directa y discursivamente. La narración de *Crimen y castigo* incluye, por tanto, una visión de cómo debe leerse, una hermenéutica de su interpretación, que es parte integrante de su tema antirradical y que incorpora la creencia frecuentemente expresada por Dostoievski en la importancia de las ideas y su poder para influir en el comportamiento humano.

Crimen y castigo comienza *in media res*, dos días y medio antes de que Raskólnikov cometa el crimen, y continúa a lo largo de una duración que se estima en unas dos semanas. El tiempo en la novela, en la medida en que se percibe a través de la conciencia de Raskólnikov, se contrae y se expande libremente según la importancia que tengan para él los acontecimientos que se describen. Por lo tanto, parece carecer de una dimensión objetiva, y también se manipula libremente para obtener efectos temáticos mediante lo que Ian Watt, escribiendo sobre Conrad, ha llamado «aposición temática», es decir, la yuxtaposición de acontecimientos que ocurren en momentos diferentes para establecer conexiones entre ellos sin la intrusión explicativa del autor[2]. La cronología objetiva de los acontecimientos (la secuencia temporal de lo que ha ocurrido antes de que haya sido remodelada para los fines artísticos de la novela) desempeña un papel crucial para iluminar el misterio de la motivación de Raskólnikov. Es esta cronología la que se va desvelando, con todas sus implicaciones psíquico-ideológicas, a medida que avanza la doble estructura temporal de la trama de misterio (el tiempo de la acción en el presente desvelando lo ocurrido en el pasado).

La famosa sección inicial de *Crimen y castigo* es también una sutil estructura cuyos diversos hilos temáticos importa desentrañar. En el centro está el conflicto interior de Raskólnikov, dividido entre su intención de cometer un crimen en interés de la humanidad y la resistencia de su conciencia moral a que se acabe con vidas humanas. Es un joven intelectual sensible cuya delicadeza se transmite tanto a través de sus impulsos instintivos de compasión por el sufrimiento que ve a su alrededor como a través de la intensidad del asco que siente por sí mismo a causa de sus intenciones. Cuando lo encontramos por primera vez, lleva seis semanas dándole vueltas al crimen y, aunque vive en una pobreza atroz, está claro que no ha pensado en cometerlo por razones puramente egoístas. Es el destino de la humanidad sufriente lo que le preocupa, como se revela en la escena de la taberna, donde la justificación utilitarista-altruista del crimen propuesto se expresa claramente por primera vez.

¿Por qué no matar a una vieja prestamista miserable, rapaz e «inútil» y emplear el botín para aliviar la miseria humana tan omnipresente en el mundo de Raskólnikov? Este es el pensamiento que le asalta cuando entra en la taberna y se lo oye decir simultáneamente a un estudiante y a un joven oficial. Dostoievski hace todo lo posible para acentuar la sordidez y la miseria humana que pasan ente los ojos de Raskólnikov o se filtran a través de su sensibilidad mientras camina por las calles llenas de tugurios, burdeles y borrachos que se tambalean. Su encuentro con Marmeládov, un borracho desesperado, abyecto y culpable de su propia degradación, encarna para Raskólnikov todo lo que en el mundo le resulta intolerable, especialmente cuando Marmeládov explica a todo el mundo que él y el resto de su famélica familia se mantienen vivos gracias al sacrificio de su hija, Sonia, que se prostituye. En el plano de la trama, Marmeládov parece, pues, reforzar el deseo de Raskólnikov de actuar contra la horrible miseria que le rodea, pero en el plano del tema ideológico, Dostoievski utiliza el encuentro para descubrir de antemano tanto la crueldad de las propias convicciones de Raskólnikov (aún no introducidas específicamente) como el conjunto de valores alternativos que se plantean contra ellas.

Cuando Marmeládov explica que acudió a un prestamista para pedir un préstamo que nunca devolvería, entiende que su propio fracaso cuando intentó que le concedieran uno está de acuerdo con las opiniones «modernas». ¿Debe el prestamista concederle el préstamo por

«compasión»? «Pero el señor Lebezyatnikov, que está al corriente de las ideas modernas, explicó el otro día que la compasión está prohibida hoy en día por la propia ciencia, y que eso es lo que se hace en Inglaterra, donde existe la economía política». El propio razonamiento de Raskólnikov se basa exactamente en esas mismas nociones utilitaristas de «economía política», que excluyen cualquier sentimiento de compasión por el individuo «inútil» señalado como víctima de sacrificio. Por el contrario, la alternativa extática y autopunitiva que Marmeládov plantea antes de su colapso proporciona la más cruda antítesis al tenor inhumano de las ideas que Raskólnikov sueña con poner en práctica. Pues aquí Marmeládov, echando mano de una mezcla de citas libremente alteradas de los Evangelios, imagina a Cristo regresando en el Juicio Final y perdonando incluso a los «hijos de la vergüenza» como él, porque «ninguno de ellos se creyó digno de esto». Ciertamente no es casual que al amor omnipotente de Cristo se opongan «los sabios y los entendidos» (esta última palabra se traduce como *razumnie*; el término ruso para «razón» es *razum),* con lo que Dostoievski convierte ingeniosamente a los fariseos del Nuevo Testamento en precursores de los radicales rusos de la década de 1860.

El peso simbólico de este escenario petersburgués refuerza la motivación social-humanista que es la justificación nominal del crimen de Raskólnikov. Esta motivación se expresa de forma inolvidable en la importante escena de la taberna con su conversación entre el oficial y el estudiante que juega al billar. Dostoievski indica aquí lo extendido que estaba el razonamiento en el que se basan para discutir la posible mejora de la sociedad mediante un asesinato humanitario. Pero Dostoievski aumenta luego el peso de esta incitación impersonal («Una muerte, y cien vidas a cambio: es simple aritmética») con un motivo más íntimo: la carta de la madre de Raskólnikov. En ella se entera de las desesperadas circunstancias de su propia familia y de la decisión de su hermana Dunia de casarse con el estirado y dominante abogado Luzhin únicamente para ayudar a su adorado hermano. La decisión de Dunia coloca a Raskólnikov, como él mismo percibe, en una posición tan degradante (aunque aparentemente más respetable) como la del borracho Marmeládov, que vive de las ganancias de Sonia.

El retrato que hace Dostoievski de las agonías de una conciencia que lucha contra sí misma, cuando Raskólnikov se esfuerza por suprimir sus escrúpulos morales y prepararse para el asesinato, no tiene parangón, como no sea *Macbeth*. Su horrorizada retirada tras la visita de prueba al piso de la prestamista, para espiar el terreno de antemano, es solo la primera de varias reacciones que aumentan en gravedad: «¡Oh, Dios! Qué repugnante es todo esto [...]. ¿Y cómo pudo entrar en mi cabeza una idea tan atroz?». La impagable secuencia onírica del capítulo 5, que evoca el recuerdo infantil de la salvaje y sádica paliza y muerte de una vieja yegua «inútil» a manos del campesino borracho Mikolka, personifica el lacerante conflicto de Raskólnikov. Por un lado, está el niño que «amaba esa iglesia, los antiguos iconos, en su mayoría sin marcos, y el viejo sacerdote con su cabeza temblorosa». Este niño, que aún existe en lo más profundo de la psique de Raskólnikov, se desprende furiosamente de las garras de su padre, rodea con sus brazos la cabeza del caballo muerto para besar sus labios y sus ojos heridos y, finalmente, se lanza «frenético dirigiendo sus pequeños puños hacia Mikolka». Por otro lado, está el Raskólnikov ya adulto que sueña y planea ahora comportarse exactamente igual que Mikolka, y no arrastrado por los efectos de una borrachera, sino según una teoría «racional» cuidadosamente pensada. El combate en el interior de Raskólnikov entre estos dos aspectos de sí mismo es tan desgarrador que se despierta en un estado de terror y autodesprecio, creyendo (erróneamente) que por fin ha vencido la tentación obsesiva de matar.

El lector permanece inmerso en la conciencia de Raskólnikov durante toda la primera parte y tiende a identificarse con su punto de vista. Pero entre los principales episodios de la lucha interior de Raskólnikov hay incidentes de fondo cuyo propósito solo puede ser indicar que, en realidad, Raskólnikov es ciego a las fuerzas psíquico-emotivas inconscientes que se han agitado en su interior. En todos estos incidentes, Raskólnikov se comporta de una manera que demuestra que sus emociones se movilizan *contra* los sentimientos que inspiran sus objetivos utilitaristas-altruistas. Aquí, por ejemplo, vemos a un Raskólnikov que, justo después de lanzarse a socorrer a alguien en apuros, se convierte al momento siguiente en un egoísta fríamente despreocupado y despectivo, indiferente a las desgracias que habían despertado su piedad.

El egoísmo como ingrediente del carácter de Raskólnikov se indica tempranamente en la «expresión de profundo asco» que atraviesa su rostro mientras camina por «la repugnante miseria» de las apestosas calles. Para Dostoievski, la psicología y la ideología eran por entonces inseparables, y cada cambio precipitado de comportamiento está correlacionado con alguna referencia a la doctrina radical. Justo después de su visita de prueba a la prestamista, tambaleándose tanto por la fiebre como por el asco hacia sí mismo, se detiene en la taberna, donde se encuentra con Marmeládov y bebe un vaso de cerveza. Al instante se siente mejor, y atribuye su anterior malestar moral a la falta de alimento, y se encoge de hombros; Chernyshevski había enseñado que la moral era solo un producto de la fisiología.

Raskólnikov también se arrepiente de los kopeks que había dejado caritativamente a los Marmeládov en su primera visita, por compasión a su miseria. «Qué estupidez he cometido», reflexiona. «Ellos tienen a Sonia, y yo necesito el dinero». Esta consideración utilitarista frena el espontáneo desbordamiento de la piedad, y con «una risa maligna» reflexiona sobre la infinita capacidad de la humanidad para adaptarse a las circunstancias más degradantes. Lo mismo ocurre cuando, después de llamar al policía para que ayude a la chica achispada a la que sigue un dandi gordo y lascivo, se aparta inesperadamente con disgusto. De repente, «algo pareció aguijonear a Raskólnikov; en un instante se apoderó de él una completa repulsión por esos sentimientos». De ahí pasa al otro extremo: «Que se devoren vivos […] ¿qué me importa?», murmura para sí mismo. Lo que «aguijonea» a Raskólnikov es la mordacidad de estas reflexiones darwinianas, que consideran el triunfo del más fuerte como correcto y justo y cualquier ayuda al más débil como una violación de las leyes de la naturaleza. Esta escena se repite internamente cuando Raskólnikov imagina primero el probable futuro de prostitución, enfermedades venéreas y ruina de la muchacha a los dieciocho o diecinueve años, pero luego desestima cáusticamente este resurgimiento de la piedad porque «un cierto porcentaje de la población, se nos dicen, debe cada año […] ir por ese camino […] a alguna parte en la que espera […] el diablo, y así debe ser, para solaz del resto y para que puedan seguir sus vidas en paz».

Las ideas radicales, idénticas en su lógica utilitarista a las expresadas en la escena de la taberna, actúan así continuamente para reforzar el egoísmo innato del carácter de Raskólnikov y convertirlo en un odiador en lugar de un amante de sus semejantes. No es solo que sus ideas vayan en contra de los impulsos instintivos de su sensibilidad moral; estas ideas lo transforman momentáneamente en alguien para quien la conciencia moral deja de funcionar como parte de su personalidad. No es que su objetivo moral no sea sincero, sino que, al endurecerse para cumplir su propósito, nos damos cuenta de que Raskólnikov debe suprimir en sí mismo los mismos sentimientos morales de los que había surgido ese objetivo. Lo que ocurre en estas escenas ilustra, pues, el modo en que las ideas de Raskólnikov han ido afectando a su personalidad, y arrojan una importante luz sobre lo que emocionalmente ha

estado ocurriendo en su interior desde que cayó bajo su influencia.

Si examinamos la cronología objetiva de la novela, y prescindimos por el momento de la manipulación artística de la estructura narrativa, es decir, del orden en que esta se despliega para el lector, nos damos cuenta de que las nociones radicales comenzaron a influir en Raskólnikov aproximadamente seis meses antes de que comenzasen los acontecimientos de la novela. Fue entonces cuando escribió su fatídico artículo "Sobre el crimen", que refunde y amplía las reflexiones de Pisarev sobre Bazarov y divide a la gente en dos categorías, los «ordinarios» y los «extraordinarios». El primer grupo, las masas, aceptan dócilmente el orden establecido; el segundo, una pequeña élite, está compuesto por individuos que «buscan de diversas maneras la destrucción del presente en aras de lo mejor» (los ejemplos citados son Newton y Kepler, Licurgo, Solón, Mahoma y Napoleón). Tales personas «extraordinarias» invariablemente cometen crímenes, si se les juzga por los viejos códigos morales que se esfuerzan por reemplazar, pero como trabajan «por el bien de lo mejor», su objetivo es, en última instancia, la mejora de la suerte de la humanidad, por lo que a la larga son benefactores y no destructores. Así, argumentaba Raskólnikov que «si uno de ellos se ve obligado, en aras de su idea, a pasar por encima de un cadáver o a vadear la sangre, puede encontrar en sí mismo, en su conciencia, una sanción para vadear la sangre». Desde que escribió ese artículo, Raskólnikov quedó fascinado con la majestuosa imagen de esa personalidad napoleónica que, en aras de un bien social superior, se cree con derecho moral a matar.

Cinco meses más tarde, Raskólnikov hace su primera visita al prestamista, y luego escucha la conversación en la taberna entre el estudiante y el joven oficial. Esto marca el momento de la aparición de su «extraña idea» de que el asesinato puede ser sancionado por la conciencia en nombre de un bien social superior. Y tras el repentino nacimiento de la intención de Raskólnikov («picoteando su cerebro como el pollo que lucha por salir del huevo») se vislumbran, pues, los largos meses de gestación durante los cuales había soñado con convertirse en una personalidad tan napoleónica y adquirir privilegios homicidas. Su encuentro con la prestamista no hizo más que concretar la posibilidad de aplicar esta ambición, que había estado germinando en su inconsciente, a las condiciones locales de Petersburgo, a las condiciones concretas de su propia vida.

El modo en que Dostoievski maneja su narrativa, su técnica de relato de misterio de revelación gradual, orquesta el proceso de autodescubrimiento fragmentario de Raskólnikov. Raskólnikov llega a comprender cómo la tentación de encarnar una personalidad napoleónica se ha enfrentado a sus propósitos supuestamente desinteresados. La primera alusión al artículo de Raskólnikov se produce durante la conversación en la taberna. El narrador indica la necesidad de una personalidad napoleónica para poner en práctica las ideas que se discuten. Pues cuando el joven oficial objeta que la injusticia de la existencia del prestamista es simplemente «la naturaleza», el estudiante replica con vehemencia: «Tenemos que corregir y dirigir la naturaleza, y si no fuera por eso nos ahogaríamos en un mar de prejuicios. Si no fuera por eso, nunca habría habido un solo gran hombre».

La noción de un «gran hombre», que posee el derecho moral de dar un nuevo significado al «deber» y a la «conciencia», está, pues, implicada desde el principio en la «extraña idea» de Raskólnikov, e incluso hay una alusión a esta grandiosa ambición en la página inicial, cuando Raskólnikov se desliza por delante de la puerta de su casera, temeroso de que se le enfrente por no haber pagado el alquiler. «Quiero intentar una cosa así, y al mismo tiempo me asustan esas nimiedades [...]. Dar un nuevo paso, pronunciar sus propias palabras es lo que más temen [los hombres]». Más adelante, Raskólnikov definirá a estos hombres

«extraordinarios» precisamente por su capacidad de pronunciar una «palabra nueva»; ya está colocando el chapucero y anodino crimen que pretende cometer en una perspectiva así de exaltada.

Aparece otra referencia más extensa al artículo cuando Raskólnikov, frenético, ultima los preparativos para el asesinato. Hace tiempo, se nos dice, se había preocupado por la «psicología del criminal» (que es como se describe más tarde el tema de su artículo) y por qué los infractores corrientes de la ley se veían invariablemente superados por «un fallo de la razón y la voluntad» justo antes de cometer su delito. Raskólnikov estaba convencido de que «su razón y su voluntad permanecerían intactas en el momento de llevar a cabo su designio, por la sencilla razón de que su designio "no era un crimen"». Este razonamiento es muy patente en el artículo de Raskólnikov, cuyas personas «extraordinarias» no cometían «crímenes» precisamente porque tenían el *derecho moral* de ignorar las leyes existentes; los criminales «ordinarios» estaban perturbados por la conciencia y por ello se delataban. La creencia de Raskólnikov de que sería inmune a tales agitaciones indica su autoclasificación como miembro de la élite «extraordinaria».

Raskólnikov cada vez está más atrapado por su monomanía, es decir, por su deseo de demostrarse a sí mismo que pertenece realmente a la categoría de «los hombres extraordinarios». Al mismo tiempo, no es consciente de la dialéctica mortal que tiene lugar en su interior, que le exige un egoísmo despiadado para llevar a cabo una acción humanitaria y moral con un fin benéfico. Esta falta de conciencia es, por supuesto, esencial para la estrategia artística de Dostoievski, y se acentúa por la forma en que se resuelve finalmente la lucha interior de Raskólnikov. Justo en el momento en que, tras el sueño en el que se mata a la yegua, Raskólnikov cree que su conciencia ha vencido y que por fin se ha sacudido «ese hechizo, esa brujería, esa fascinación, esa obsesión» (la elección de las palabras indica hasta qué punto se sentía sometido a una compulsión psicológica inconsciente), escucha accidentalmente una conversación que le revela que su pretendida víctima, Aliona Ivánovna, que vive con su hermana menor Lizaveta, estará sola a cierta hora del día siguiente. Al enterarse de esta milagrosa oportunidad, Raskólnikov «sintió de repente en todo su ser que ya no tenía libertad de pensamiento, ni voluntad. Era como si una parte de su ropa se hubiese quedado enganchada en los engranajes de una máquina y él fuese arrastrado hacia ella». El destino, pues, interviene, pero es un destino que actúa sobre una predisposición psicológica patológica a matar, condicionada a su vez por la autointoxicación ideológica.

La función temática de esta entrega de Raskólnikov a las garras de la fatalidad es obviar cualquier posibilidad de que se entienda que Raskólnikov ha actuado sobre la base de una decisión consciente, voluntaria y racional. Más bien, es controlado por las fuerzas psicológicas liberadas a través de la lucha por superar la resistencia moral de su conciencia. Así, Raskólnikov se ve gobernado por compulsiones que no comprende (aunque el lector ha podido ver en qué consisten en la práctica), y cuyo verdadero significado le llevará el resto del libro desentrañar. Además, la brecha entre la decepción por sí mismo de Raskólnikov y la perspectiva del lector se amplía aún más por la manipulación masiva de la secuencia temporal por parte de Dostoievski en el capítulo que precede al asesinato.

La importantísima escena de la taberna se sitúa en el capítulo 6 de la narración, a pesar de que este suceso ocurrió seis semanas antes en la cronología objetiva. De este modo, el lector recibe la más fuerte impresión de la enorme brecha que existe entre el objetivo nominalmente humanitario-altruista de Raskólnikov, que acaba de ser enunciado por primera vez, y el sangriento horror que se representará unas páginas más tarde. La discrepancia entre la idea abstracta y la realidad humana concreta se ve reforzada por otro desplazamiento temporal que

se produce poco después y que se refiere a asuntos anteriores al asesinato, incluso más atrás en la cronología: seis meses en lugar de seis semanas. La intercalación contiene las referencias ya mencionadas en el artículo de Raskólnikov, en base a las cuales este cree en su propia invulnerabilidad a las agitaciones «irracionales» porque, como señala el narrador de forma bastante burlona, «en lo que respecta a la cuestión moral su análisis era ya completo; su casuística se volvió tan afilada como una navaja de afeitar, y no pudo encontrar ninguna objeción consciente en sí misma». Tanto su teoría original como su encarnación petersburguesa se sitúan así en estrecha «aposición temática» con el propio crimen.

Estos cambios de tiempo crean un profundo efecto de ironía dramática que funciona tanto hacia atrás como hacia adelante en el texto. A lo largo de las últimas seis semanas, queda claro que el propio Raskólnikov había sido presa de los síntomas del criminal «ordinario», asaltado por el mismo «eclipse de la razón y fracaso de la fuerza de voluntad […] que alcanzó [su] punto más álgido justo antes de perpetrar el crimen». Su fiebre se eleva a resultas del «fracaso de la fuerza de voluntad» al que se había creído inmune. De este modo se pone de manifiesto hasta qué punto se había engañado a sí mismo en el pasado, y como no ha conseguido en absoluto vencer su conciencia moral «ordinaria», es evidente que tampoco logrará alcanzar el autodominio exento de tensión que teóricamente se desprende de su doctrina.

La ironía dramática empleada en este capítulo recibe una confirmación sensacional en la escena del asesinato, que escandalizó a los contemporáneos de Dostoievski por la crudeza y el realismo descarnado de su descripción. Nada sale según los pocos planes previstos, y la inesperada necesidad de matar también a la mansa y bondadosa Lizaveta ilustra de forma flagrante la contingencia de la realidad humana que Raskólnikov había imaginado dominar tan fácilmente. Actúa en un estado de pánico aterrorizado, aunque se comporta con la astucia y la aparente coherencia de un monomaníaco. Pero no hay duda de que las facultades de razonamiento de Raskólnikov estaban completamente en suspenso. Solo en el último momento, después de matar a Lizaveta, se da cuenta de que no había cerrado la puerta con llave.

En la mayor parte de esta brutal escena de asesinato, el narrador se mantiene cerca del punto de vista de Raskólnikov y transmite la naturaleza casi hipnótica de su comportamiento. Pero en un momento dado observa que «el miedo se apoderaba cada vez más de él», y añade que Raskólnikov se habría entregado si hubiera podido darse cuenta de lo «desesperada» y «monstruosa» que era su posición. Pero no por miedo, «sino por el simple horror y la repugnancia de lo que había hecho. Este sentimiento de repugnancia surgió especialmente en él y se hizo más fuerte cada minuto». Una vez más, la conciencia moral de Raskólnikov se subleva, pero ya no es capaz de reprimirla, como en el pasado, mediante la casuística de su lógica utilitarista; la lógica que en realidad lo ha empujado al crimen. Lo que surge, en cambio, es el egoísmo desenfrenado justificado por dicha lógica, y ahora plenamente liberado en su monomanía. Mientras los dos hombres que habían venido a visitar a Aliona Ivánovna trastean la puerta cerrada tras la cual se encuentra Raskólnikov con el hacha en la mano, este se siente «tentado de maldecirles, de burlarse de ellos, por ver cómo no puedan abrir la puerta».

Este momento detrás de la puerta, en el que el egoísmo de Raskólnikov alcanza un nivel autodestructivo de odio que desafía a todo el mundo, se utilizará de nuevo como un *flashback*, convirtiéndose en un *leitmotiv*. Representa todas las fuerzas emocionales que, agitadas por su teoría y luego desatadas en el crimen, se han desligado de sus anteriores sujeciones morales. Las dos partes antitéticas de la personalidad de Raskólnikov, unidas antes por la afilada

dialéctica de su casuística, le habían convencido de que era posible conciliar el asesinato y la moral. Esta creencia ya no es sostenible, y seguirá fluctuando entre estos dos polos durante el resto del libro, sin que haya más que un tenue atisbo de posible resolución al final de la obra.

El punto de vista de Raskólnikov y el del lector no coinciden en la primera parte, o al menos no deberían coincidir. Y aunque el lector no sea capaz de separarse lo suficiente de Raskólnikov para presagiar lo que sucederá seguidamente, no puede evitar recibir el impresionante impacto de la discrepancia entre los acontecimientos y sus objetivos y expectativas declarados. En la segunda parte de la novela, que va desde las consecuencias inmediatas del crimen hasta la llegada de la familia de Raskólnikov a Petersburgo, Dostoievski empezará a cerrar la brecha entre la conciencia de Raskólnikov y la que el narrador ya ha transmitido al lector.

Lo más importante de los dos primeros capítulos de la Parte II es lo que ocurre cuando, llevado a la comisaría, Raskólnikov se da cuenta de repente de que toda su relación con el mundo moral y social corriente ha cambiado irremediablemente. «Una sombría sensación de agonizante soledad y distanciamiento eternos tomó forma consciente en su alma […] sintió claramente que […] nunca podría apelar a estas personas […] aunque hubieran sido sus propios hermanos y hermanas». Siente un impulso irrefrenable de confesarse con el humanitario policía Nikodim Fomich, y esta necesidad involuntaria de superar su glacial sentimiento de alienación, que seguirá en guerra con su vanidad y orgullo egoísta, es lo que pronto le hará buscar el consuelo de la compañía humana que encontrará en Sonia. Pero cuando Nikodim Fomich se sumerge en una conversación sobre el asesinato de Aliona Ivánovna con su subordinado, el explosivo pero fácil de contentar «teniente pólvora», Raskólnikov se desmaya.

Raskólnikov irá conociendo su propio comportamiento al escuchar la conversación de Nikodim Fomich con su subordinado sobre los dos hombres que habían ido a visitar a la prestamista, que habían sido detenidos como sospechosos. Los acontecimientos en la comisaría llevan a Raskólnikov a iniciar el proceso de exploración de su propia motivación, que el crimen le ha mostrado que difícilmente podía ser la que había imaginado anteriormente. «Si realmente todo esto fue hecho *conscientemente* [*soznatel'no*]», piensa, «y no por haber perdido la razón, si realmente tenías un objetivo definido e inamovible, ¿cómo es que ni siquiera miraste el bolso, y no tienes idea de lo que te llevaste, o por qué cargaste con todo este tormento y te embarcaste conscientemente en un negocio tan bajo, vil e innoble?». Y esta pregunta es el primer paso para socavar la lógica humanitaria-altruista que tanto se promueve en la escena de la taberna. Lo que se apodera de Raskólnikov en respuesta a esta incertidumbre es «una nueva e irresistible sensación de repugnancia ilimitada, casi física, por todo lo que le rodeaba […]. Odiaba a todos los que conocía». Esta «sensación irresistible» contiene gran parte de la respuesta que buscaba, aunque todavía no era consciente de su significado.

La situación moral y psicológica totalmente nueva en la que se encuentra Raskólnikov queda subrayada por la visita a su único amigo, el afectuoso, generoso y entusiasta Razumijin. Sus circunstancias socioeconómicas eran exactamente las mismas, pero Razumijin «se esforzaba por mejorar su situación para poder continuar sus estudios». A pesar de las animadas bromas de Razumijin y de su oferta de ayuda a un amigo que, como rápidamente se da cuenta, está «delirando», la visita no hace sino aumentar la atormentadora sensación de irremediable soledad de Raskólnikov. Ahora se siente aún más alejado que antes del «magnífico espectáculo» de Petersburgo. Arroja irreflexivamente a un canal la pieza de veinte kopeks que le dio una niña como caridad «en nombre de Cristo», lo que indica lo poco

que puede identificarse ya con los objetivos compasivos expresados en la escena de la taberna. Lo que queda es el crudo terror del sueño que sigue, cuando se imagina escuchando al volátil «teniente pólvora» golpeando sin piedad a la casera en la escalera.

En esta coyuntura, hay un paréntesis de tres días, durante los cuales Raskólnikov yace en un delirio semiconsciente, solo confusamente al tanto de su entorno y despertando una vez que ha pasado el punto álgido de su enfermedad. El punto culminante de esta secuencia es la visita de Piotr Petróvich Luzhin —el prometido que Dunia había aceptado solo después de una noche de insomnio que pasó rezando de rodillas con fervor ante un icono— a la sucia y mísera habitación de Raskólnikov. El propio Luzhin es un hombre hecho a sí mismo, un abogado con un alto rango en la Administración Pública, henchido de un abrumador sentido de su propia importancia. También es un pequeño tirano que espera doblegar a su voluntad a la orgullosa Dunia. Sin embargo, a Luzhin le gusta considerarse «partícipe de las convicciones de la generación más joven». Raskólnikov se encuentra así frente a alguien que no solo es personalmente odioso, sino que también revela las dudas morales que provienen exactamente de la misma lógica utilitarista con la que se había comprometido para su ruina.

Luzhin, elegantemente ataviado, intenta impresionar al harapiento pero despreocupado Razumijin, que pasa olímpicamente de la imponente *hauteur* del visitante, declarando su simpatía por «la generación más joven» y su aprobación de «las nuevas y valiosas ideas […] que circulan en lugar de las viejas, soñadoras y librescas». El progreso, declara sentenciosamente, se hace «en nombre de la ciencia y la verdad económica». Por ejemplo, en el pasado se había acatado el ideal de «amar al prójimo», y el principal resultado era que «se llegaba a romper mi abrigo por la mitad para compartirlo con mi vecino y ambos quedábamos semidesnudos». Ahora, por el contrario, la ciencia había demostrado que «todo en el mundo se basa en el interés propio», y «por lo tanto, al adquirir riqueza única y exclusivamente para mí, estoy adquiriendo, por así decirlo, para todos, y ayudando a que mi vecino obtenga un poco más que un abrigo; y eso no desde la liberalidad privada y aislada, sino como consecuencia del avance general». Se comprende que a los radicales les moleste ver sus ideas puestas en boca de un personaje tan desagradable como Luzhin, pero Dostoievski capta con precisión su confianza en el egoísmo utilitarista, su rechazo a la caridad privada (por considerarla degradante para el receptor) y su repulsa de la moral cristiana del amor y la abnegación (en teoría si no en la práctica). Luzhin se comporta de un modo tan evidentemente hipócrita al pretender preocuparse por «mi prójimo», que Raskólnikov se ve obligado a enfrentarse a la posibilidad de que sus propias y tan queridas creencias puedan haber ocultado también tales fines puramente egoístas.

La untuosidad de Luzhin se entrelaza con una nueva discusión sobre el crimen, en el curso de la cual Raskólnikov se entera de detalles aún más humillantes sobre sus pifias y su ceguera. Bajo la presión de las emociones que le producen tales visiones de su fracaso, finalmente interviene en la conversación sobre el aumento de la delincuencia, particularmente entre la clase educada. Cuando Luzhin, en busca de una explicación, comienza a hablar de «moral […] y de principios, por así decirlo», Raskólnikov lo interrumpe: «Pero ¿por qué te preocupas por eso? […]. Está de acuerdo con tu teoría: sigue lógicamente la teoría que acabas de defender y deducirás que la gente puede ser aniquilada». El propio Raskólnikov, por supuesto, había seguido lógicamente la teoría, y, al reconocerse implícitamente en las palabras de Luzhin, da a entender que las ideas que había adoptado en pro de la pureza de corazón podían justificar igualmente (e incluso mejor) el egoísmo más absoluto, el deseo codicioso de beneficio personal y la inclinación a la dominación sádica. Este encuentro con Luzhin rompe por fin el hilo que une el razonamiento utilitarista de Raskólnikov con sus

objetivos supuestamente altruistas-humanitarios.

Raskólnikov se lanza a la calle con un sentimiento frenético e incipiente «de que todo *esto* debe acabarse hoy […] *no seguiría viviendo así*». Una serie de encuentros callejeros reproducen los de la primera parte, pero revelan el cambio en Raskólnikov, su necesidad de buscar alivio a la soledad de su culpa y restablecer los vínculos con la humanidad. Se detiene a escuchar a una cantante callejera, a la que regala una pieza de cinco kopeks sin ningún tipo de reflexión utilitarista. El punto culminante de esta secuencia es el encuentro con la prostituta Duclida, que le pide seis kopeks sin ofrecerle sus favores a cambio. Otra prostituta la reprende por descender a la mendicidad, y esta grotesca afirmación de autoestima le recuerda a Raskólnikov un libro (*Nuestra Señora de París*, de Hugo) en el que un condenado imagina que preferiría vivir en una pequeña cornisa durante mil años antes que morir en pocas horas. «No importa cómo, ¡solo para vivir! ¡Qué sinvergüenzas son los hombres!», piensa, con palabras parecidas a su reacción al dejar a los Marmeládov y su caridad instintiva. Pero ya no es la misma persona, y tal reacción se transforma en una compasión omnímoda por la humanidad y una punzada de culpabilidad: «"Y es un sinvergüenza quien por eso los llama sinvergüenzas"», añadió un momento después.

La sensibilidad de Raskólnikov se ha desprendido por entonces de la dialéctica utilitarista, que había transformado todos sus impulsos de compasión en una actitud de desprecio. Al mismo tiempo, el componente egoísta de Raskólnikov ya no está sujeto al espejismo de servir a una causa moral, sino que opera únicamente para contribuir a su autodefensa y se convierte en un desafío desnudo a la ley. Este es el momento del libro en el que Dostoievski pone en juego su golpe de efecto —el *golpe maestro* del que había hablado en sus notas— y comienza a desarrollar el «orgullo satánico» de Raskólnikov, mantenido hasta ese momento subordinado por su pobreza, la acentuación inicial de sus propósitos predominantemente altruistas y la desesperada situación de su familia: «Y entonces, de repente, su carácter se mostró en toda su fuerza demoníaca, y todas las razones y motivos del crimen se hicieron evidentes».

En el café —irónicamente llamado *Palais de Cristal*— al que Raskólnikov acude para consultar los periódicos para ver si se habla de él en ellos, tropieza con el desconfiado empleado de la policía Zametov, que sospecha de él, y esta amenaza le hace estar cada vez más iracundo. No puede resistirse a burlarse y provocar a Zametov con palabras calculadas para alimentar aún más sus sospechas. Su peligroso juego con Zametov permite a Raskólnikov revivir el crimen a pequeña escala. El narrador compara el desafío a Zametov y el asesinato describiendo a Raskólnikov como si rompiera «en una risa nerviosa [...]. Y en un instante recordó […] el momento en que había estado detrás de una puerta sujetando un hacha, mientras el cerrojo sonaba, y al otro lado de la puerta la gente juraba y trataba de forzar la entrada, y de repente le inundó el deseo de gritarles, y reír, reír, reír». Este *flashback* momentáneo ilumina con crudeza el egoísmo feroz y ensimismado que había impulsado a Raskólnikov y alumbra la verdadera naturaleza de su motivación.

Sin embargo, Raskólnikov solo puede mantener esa actitud belicosa cuando se ve enfrentado a una amenaza concreta contra su libertad. Abandonado a sí mismo, y dolorosamente consciente de su autoengaño, se sumerge de nuevo en la desesperación total. Invadido por la misma sensación de gélida desolación que le había asaltado en la comisaría, decide conformarse con «la yarda cuadrada de espacio», la vida de ignominia que se había negado a aceptar poco antes. Al volver sus pasos hacia la comisaría para confesar, se da cuenta de que está pasando por la vivienda en la que tuvo lugar el crimen, y su regreso inquietantemente sonámbulo a la escena del asesinato culmina su necesidad imperiosa de

jugar a ser detective respecto a la confusa maraña de su propio acto. Está «terriblemente molesto» por el hecho de que el viejo papel pintado sea reemplazado y que «todo esté tan alterado». Es como si desease invertir el tiempo, o al menos detener su flujo, y volver al principio de lo que había salido tan mal. Su extraño comportamiento despierta sospechas y reta a quienes le interrogan a que le acompañen a la comisaría. Finalmente, parte solo para dar el último paso, pero mientras sigue vacilando, en medio de un mundo en el que «todo estaba muerto y silencioso como las piedras sobre las que caminaba, muerto para él, solo para él», se produce otro magistral giro argumental que vuelve a invertir el curso de la acción. La conmoción de un accidente capta su atención y se precipita hacia él para encontrar al moribundo Marmeládov aplastado por las ruedas de un carruaje que lo atropella.

Raskólnikov se apresura a ayudar a Marmeládov y se encuentra de repente en un mundo en el que su dolorosa necesidad de establecer lazos de solidaridad emotiva puede ser ampliamente satisfecha. Su crimen, destinado a beneficiar a la humanidad, le había aislado de los demás por un muro invisible, pero ahora vierte todo su altruismo, sin que le afecten las reconsideraciones utilitaristas, en aliviar la terrible suerte de los Marmeládov, cuya miseria Dostoievski describe con una fuerza lacónica y casi insoportable. También se dibuja un agudo contraste entre el impulso de Raskólnikov de darles hasta su último centavo y los piadosos tópicos del sacerdote llamado a realizar los ritos para los moribundos, cuyas palabras ritualmente consoladoras llevan a la medio demente y tuberculosa Katerina Ivánovna a una rabia desesperada. La gratitud y el afecto prodigados a Raskólnikov abren las compuertas de todos sus sentimientos cristianos previamente reprimidos, y pide a la pequeña Polechka, hermanastra de Sonia, que «rece por mí algunas veces: "y por tu siervo, Rodion"; con eso basta». La necesidad de absolución, que pronto buscará a través de Sonia, se hace ya evidente a estas alturas de la novela. Esta liberación directa de las emociones cristianas reprimidas de Raskólnikov conduce a una notable recuperación de la desesperanza, y se llena de «una extraña y nueva sensación de vida plena y poderosa sin límites, una sensación que podría compararse con la de un hombre condenado a muerte al que indultan inesperadamente». Sin embargo, la llegada a Petersburgo de la madre y de la hermana de Raskólnikov le devuelve a la angustiosa conciencia de que su horrible secreto le ha alejado de sus seres más queridos.

Dostoievski comienza entonces, como preparación para la revelación completa del artículo "Sobre el crimen", a rellenar aquellos aspectos del pasado de Raskólnikov que ayudan a iluminar el modo en que se autoidentifica con la gente «extraordinaria». Su madre, remontándose a su pasado radical, recuerda su plan de casarse con la hija de la casera, a pesar, dice, de «mis lágrimas, mis ruegos, mi enfermedad, mi posible muerte por pena, por pobreza». Así pues, su preocupación por su familia había estado siempre subordinada a un egoísmo inmutable de autoafirmación personal. Este egoísmo se había combinado previamente con una aceptación íntegra de los valores cristianos, todo lo contrario de la inhumanidad insensible; sin embargo, el extremismo innato del temperamento de Raskólnikov se había evidenciado incluso en este compromiso. La muchacha, según Razumijin, era «positivamente fea […] y tan inválida […] y extraña». Raskólnikov explica que «"era aficionada a dar limosna a los pobres, y siempre soñaba con ingresar en un convento, creo que me habría gustado más aún si hubiera sido coja o jorobada" (sonrió soñadoramente)». Estas inquietantes palabras indican un deseo de abrazar lo que otros encontrarían repelente, y sugieren un deseo de autosacrificio que roza el martirio; es como si Raskólnikov considerase su propuesta de matrimonio como una especie de acto de autoexaltación, algo moralmente heroico. Su conversión al radicalismo no supuso ningún cambio en sus ambiciones morales; le proporcionó una salida similar a su egoísmo, solo que

inspirando un heroísmo en términos de principios utilitaristas. Seis meses después de enterrar a su prometida, con la que, según cuenta a Dunia, había discutido sobre sus nuevas convicciones, escribió el artículo que expresa esta nueva imagen de sí mismo.

En este contexto, Raskólnikov acude a su primer encuentro con Porfiri Petróvich. Porfiri es muy culto y, desde que conoció el artículo de Raskólnikov e hizo averiguaciones sobre el autor, ha seguido de cerca el movimiento de las ideas contemporáneas. Así, conoce la mentalidad de Raskólnikov; junto con todo lo que ha sabido por Zametov y por otros, tal conocimiento le convence de que Raskólnikov es el asesino. Aunque Razumijin considera que Porfiri emplea el «viejo método material» de la investigación criminal, ocurre justo al contrario: entiende que la causa del crimen de Raskólnikov es, en última instancia, «psicológica» (es decir, ideológica) y no puede entenderse en términos «materiales».

La imposibilidad de combinar los escrúpulos de la conciencia cristiana con la anterior imagen de «grandeza» de Raskólnikov se pone de manifiesto cuando, ya alterado por el interrogatorio de Porfiri, un obrero le llama de repente «asesino» en la calle. Esta acusación tan contundente supone el golpe definitivo a su autocontrol ya tambaleante. Los pensamientos que ahora corren por su mente en un torrente aparentemente inconexo culminan la contienda que ha estado ocurriendo todo el tiempo en su interior, y los ojos de Raskólnikov se abren finalmente a la trágica antinomia en la que ha quedado varado: no solo lo lejos que había quedado de sus expectativas, sino, aún más, lo insensato que había sido que creyese que podría tener éxito cuando seguía aferrándose al *propósito moral* de su acto previsto. A los verdaderos grandes hombres como Napoleón no les importaba nada tal propósito, y actuaban únicamente por una convicción suprema en su derecho a hacer lo que les venía en gana. «No, estos hombres no están hechos así. El verdadero *Maestro* al que todo le está permitido asalta Tolón, lleva a cabo una masacre en París, *olvida* un ejército en Egipto, *desperdicia* medio millón de hombres en la expedición a Moscú y se libra en Vilna sin dejar de gastar bromas. Y se le levantan altares después de su muerte; *todo* le está permitido. No, parece que esa gente no es de carne, sino de bronce».

Raskólnikov se llama ahora a sí mismo «piojo» por la incongruencia «estética» entre la mezquindad de su propio acto («una vieja vil y marchita, una prestamista») y la grandeza de la figura cuyo nombre y destino habían colgado delante de él como una estrella del cielo («Napoleón, las pirámides, Waterloo»). Pero es la constatación de que «he estado importunando a la Providencia durante todo un mes, pidiéndole que sea testigo de que no fue por mi propia carne y lujuria, por así decirlo, que me propuse actuar, sino por un fin noble y digno»; es *esta* incongruencia la que le hace exclamar: «Maté un principio, pero en cuanto a superar las barreras, no lo hice, me quedé de este lado». Raskólnikov había matado el «principio» de la antigua ley moral en contra de acabar en vidas humanas, pero este mismo propósito y la elección de la víctima se demostraron incapaces de «superar las barreras». Había unido un objetivo moral a su deseo de alcanzar la «grandeza»; había seguido siendo un hombre de carne y hueso que no había conseguido convertirse en uno de bronce.

Pero Raskólnikov —por más que exclame para sí mismo: «¡Ah, cómo odio ahora a la vieja! Siento que la mataría de nuevo si volviera a la vida»— no puede mantener esta hostilidad por mucho tiempo, y sus pensamientos se modulan en recuerdos de Lizaveta y Sonia («pobres y gentiles cosas, con ojos gentiles»). Su lucha interior termina en el sueño con el que finaliza la tercera parte, en el que intenta sin éxito librarse del fantasma de su víctima. Reviviendo con temor el momento del asesinato, intenta matar de nuevo a Aliona Ivánovna, pero la encuentra impermeable a sus golpes. Acurrucada en una silla, con la cabeza inclinada y el rostro oculto, se vio «invadida por una risa silenciosa» y simplemente «se estremeció de

alegría» cuando él redobló sus golpes. La había asesinado en la carne, pero no en su espíritu, y ella seguía rondando su conciencia. No consiguió convertirse en uno de los «grandes hombres» que fueron más allá del bien y del mal.

Svidrigáilov emerge de las sombras al principio de la Parte IV, cuando Raskólnikov ha vislumbrado por fin lo incongruente que es intentar poner un egoísmo omnipotente al servicio de fines morales. Materializándose en la habitación de Raskólnikov casi como si fuera parte de la repetición onírica del asesinato, Svidrigáilov parece ser una aparición; y Raskólnikov le pregunta a Razumijin si este había visto realmente a Svidrigáilov en carne y hueso. En el caso de Luzhin no había ocurrido nada parecido, y la aparición de Svidrigáilov desde, por así decirlo, el inconsciente de Raskólnikov, sugiere que procede de un nivel más arraigado de la personalidad de Raskólnikov que Luzhin, que encarna sus ideas. Svidrigáilov refleja el impulso elemental de ese egoísmo, concentrado en la monomanía de Raskólnikov, que en última instancia le había conducido a los asesinatos. Se enfrenta entonces a Raskólnikov como alguien que ha *aceptado* la completa amoralidad egoísta que, como Raskólnikov ha empezado a darse cuenta, había estado intentando encarnar él mismo sin darse cuenta.

Uno de los personajes más extrañamente atractivos de Dostoievski, una especie de monstruo a la manera de Quasimodo que anhela la redención para la normalidad, el cansancio byroniano del mundo de Svidrigáilov entraña una cierta profundidad espiritual, y las contradicciones de su personalidad, que oscila entre el mal más oscuro y el bien más benévolo, quizás puedan entenderse mejor en términos byronianos. ¿No es cierto que se asemeja a una figura como la del Lara de Byron, «que al final confundió el bien y el mal», y cuya suprema indiferencia a la distinción entre bien y mal le hizo igualmente capaz de ambos? Bien se puede decir de Svidrigáilov,

> Demasiado elevado para el egoísmo común, podía
> a veces renunciar a lo suyo por el bien ajeno,
> pero no por piedad, no porque debiera,
> sino por una extraña perversidad del pensamiento,
> que lo impulsaba a seguir adelante con secreto orgullo
> para hacer lo que unos pocos o más dejarían de lado;
> y así, algún impulso, cuando la tentación llegase,
> extraviaría su espíritu igualmente hacia el crimen[3].

Svidrigáilov encarna así la misma mezcla de opuestos morales y psíquicos que Raskólnikov, pero dispuestos en un orden de dominación diferente. Lo que domina en el hombre mayor es la aceptación consciente de un egoísmo desenfrenado que actúa únicamente en la búsqueda del placer personal y sensual, aunque sus goces estén empañados por el autodesprecio. Lo que domina en Raskólnikov son las punzadas y el poder de la conciencia, incluso en medio de una lucha ferozmente egoísta por mantener su libertad.

Svidrigáilov llega a Petersburgo persiguiendo a Dunia, pero por más que finja que solo le mueve el placer de la pasión sensual, su deseo por Dunia se ha convertido en una búsqueda de la salvación personal. El paralelismo argumental con Raskólnikov-Sonia es evidente y difícilmente podría haberse llevado a cabo si Svidrigáilov hubiera sido un personaje menos complejo. El funcionamiento incapacitante de su autodesprecio puede deducirse de la imagen que tiene de la eternidad como una pequeña habitación, «algo así como una casa de baños en el campo, negra de hollín, con arañas en todos los rincones […] a veces me la imagino así, sabes», le confiesa a Raskólnikov. Cuando este último, «con un sentimiento de angustia», protesta que podría imaginar algo «más justo y reconfortante que eso», Svidrigáilov solo

responde que tal vez eso sería lo justo, «¡y, sabes, es lo que sin duda habría hecho deliberadamente!». A pesar de su supuesta insensibilidad moral, Svidrigáilov no puede escapar al sentimiento de repulsión por sí mismo, que desea extender a toda la humanidad.

Sin embargo, Dostoievski reserva el despliegue completo de la relación Raskólnikov-Svidrigáilov para una etapa temática posterior. Por el momento, Raskólnikov se ve a sí mismo como alguien que, al igual que Sonia, ha asumido la carga del sufrimiento para ayudar a una humanidad atrapada en la miseria indefensa, y por ello intenta que ella considere su crimen como idéntico a la patética infracción de la moral convencional de ella. Dostoievski consigue captar la inocencia de Sonia en medio de la degeneración, su torpeza y la ardiente pureza de su fe religiosa. Lo que ella ofrece a Raskólnikov es una imagen inmaculada del abnegado amor cristiano que una vez también lo conmovió hasta lo más hondo. Ella es la *realidad existencial* de ese amor por la humanidad doliente que, al amalgamarse con la razón utilitarista de la ideología radical, se había pervertido en las monstruosidades de su crimen.

En las escenas entre ambos, Raskólnikov revela su deseo de embellecer su propia obra con el halo de la abnegación cristiana. Esto es lo que le hace tan susceptible a «la especie de compasión *insaciable* [...] que se refleja en cada rasgo del rostro de ella»; es lo que lo hinca de rodillas para besar sus pies «por tu gran sufrimiento». Pero incluso cuando cede de este modo a su ejemplo, la fe sin paliativos de Sonia no deja de suscitar su educado desprecio. Cuando se entera de que ella y su víctima Lizaveta se habían reunido para leer el Nuevo Testamento juntas, las llama *yurodivy* (santas tontas, normalmente consideradas simplonas, si no dementes), pero se siente irresistiblemente atraído por su fe inquebrantable en la bondad última de Dios, fe que, contra toda razón, sostiene milagrosamente a Sonia en medio del vicio cuando lucha por ayudar a la trastornada Katerina Ivánovna y a sus hambrientos hijos.

Bajo el efecto de esta emoción, ordena a Sonia que lea el ejemplar del Nuevo Testamento que le ha dado Lizaveta. Desea escuchar el pasaje del Evangelio de San Juan que narra la resurrección de Lázaro, que simboliza la posibilidad de su propia resurrección moral. En unas páginas que han suscitado una montaña de comentarios, Dostoievski describe, con la sombría sencillez reverencial de un grabado de Rembrandt, «el extremo de la vela [que] hacía tiempo que se había consumido en el retorcido candelabro, iluminando tenuemente la habitación de los pobres y al asesino y la ramera [*bludnitsa*], que se habían reunido tan extrañamente para leer el libro eterno». Dostoievski utiliza la palabra eslava eclesiástica *bludnitsa*, en lugar de otra más coloquial, y así asocia a Sonia con María Magdalena, de igual modo que Raskólnikov es una especie de Lázaro. Quizá en ningún lugar nos acercamos más a la relación tortuosamente angustiosa del propio Dostoievski con la fe religiosa que en la mezcla de asombro involuntario y escepticismo consciente con la que reacciona ante Sonia. Pero en el momento en que se desprende de las emociones suscitadas por la lectura del Evangelio, se reanuda el choque de valores entre ambos.

Raskólnikov recurre a Sonia porque solo puede revelarle la verdad a ella, porque ella también es una flagrante pecadora y se ha convertido en una paria a los ojos de la sociedad. Es ella, y no su virtuosa familia, la que podría aceptarlo sin sobresalto ni horror, e incluso simpatizar con su propósito, si no con sus resultados. «Tú también has sobrepasado las barreras […] ¡has podido sobrepasarlas!», le dice a Sonia. Pero es exactamente lo contrario: Raskólnikov había deseado «sobrepasar», pero no había podido hacerlo porque los restos de su conciencia moral lo habían minado. Sonia no había querido «sobrepasar» nada en absoluto, y había violado la ley moral contra su voluntad y deseo. A pesar de toda su degradación, Sonia no está desgarrada interiormente porque su pecado ha sido redimido por la pureza de su autosacrificio. Es esta diferencia la que Raskólnikov intenta desesperadamente

borrar cuando dice, acudiendo a un sofisma muy burdo, «te has puesto las manos encima, has destruido una vida […] *la tuya* (¡es exactamente lo mismo!)». Por un lado, está la ética del *agapé* cristiano, el sacrificio total, inmediato e incondicional de uno mismo que es la ley del ser de Sonia (y el valor más alto para el propio Dostoievski); por otro lado está la ética utilitarista racional de Raskólnikov, que justifica el sacrificio de *los demás* en aras de un bien social mayor[4].

La actitud de Raskólnikov en esta escena, en la que pide a Sonia que una su destino al suyo («¡así que debemos ir juntos, por el mismo camino!»), es una mezcla incoherente que refleja una nueva fase de su lucha moral y psicológica. Después de socavar la esperanza de Sonia de que Dios protegerá a la pequeña Polechka del destino de Sonia («"pero, tal vez, no hay ningún Dios", había dicho Raskólnikov con una especie de malicia»), ilustra lo terrible de esta perspectiva refiriéndose a los niños como «la imagen de Cristo» y citando los Evangelios: «De ellos es el Reino de los Cielos». Cuando la llorosa Sonia, retorciéndose las manos, pregunta: «¿Qué debemos hacer entonces?», él le responde: «Demoler lo que debe ser demolido, de una vez por todas, y asumir el sufrimiento». Esta asunción del sufrimiento, sin embargo, es inmediatamente contrarrestada por una afirmación de egoísmo más despótica que cualquiera que haya pronunciado hasta ahora: «¿Qué? ¿No lo entiendes? […] Libertad y poder, pero, sobre todo, ¡poder! Poder sobre todas las criaturas temblorosas, sobre el hormiguero […] ¡ese es el objetivo!», le dice a la desconcertada Sonia. De este modo, revela involuntariamente la verdad sobre sí mismo que ha comenzado a penetrar en su conciencia.

La culminación de la escena del escándalo en el velatorio que sigue al funeral de Marmeládov prepara el camino para la intensificación del enfrentamiento moral entre Sonia y Raskólnikov en su siguiente encuentro, que sigue con fuerza a la alborotada conmemoración. Luzhin, al intentar inculpar a Sonia introduciendo secretamente dinero en su bolsillo, la había acusado de robo, y Raskólnikov aprovecha este incidente como una autojustificación adicional. Si Sonia pudiera elegir, le pregunta, ¿decidiría que «Luzhin viviese y cometiera abominaciones», aunque esto significase «la ruina de Katerina Ivánovna y de los niños»? A lo que la angustiada Sonia solo puede responder, con ese penetrante instinto que es propio del sentimiento moral incorrupto: «Pero no puedo conocer las intenciones de Dios […]. ¿Cómo podría depender de mi decisión? […] ¿Quién me ha hecho juez para decidir quién ha de vivir y quién no?». De esta manera tan directa y sincera Dostoievski retrata a la inculta Sonia refutando a Raskólnikov con el argumento de que ningún ser humano podría arrogarse el poder sobre la vida humana que tradicionalmente solo ejerce Dios.

Esta respuesta es el preludio de la confesión final de Raskólnikov, la que hace a Sonia mientras alterna entre sentimientos de odio y amor, y cuando ella comprende finalmente la verdad, que él es incapaz de expresar con palabras, ella se lanza a sus brazos y exclama, identificándose con él del todo: «¿Qué te has hecho? […] No hay nadie, nadie, más infeliz que tú en todo el mundo». Pero cuando Sonia le promete seguirle a la cárcel, él retrocede, y resurge su egoísmo, el «orgullo satánico» liberado en su personalidad primero por sus ideas y luego por el crimen y sus secuelas.

La lucha de Raskólnikov por explicar la causa de su crimen no solo a Sonia sino, lo que es más importante, a sí mismo, iguala en fuerza poética a algunos de los soliloquios finales de Shakespeare. Raskólnikov sabe ya que todas las razones del crimen que se había dado a sí mismo son falsas, y finalmente admite: «Estoy mintiendo, Sonia [...]. Llevo mucho tiempo mintiendo. Hay diferentes razones aquí, muy, muy diferentes». Ahora sabe que este «credo» de que solo el poder puede hacer el bien no había sido su punto de partida, y por eso pasa, con un sarcasmo que lo atormenta, a describir la lucha interior con su conciencia, cuyos valores

seguía creyendo que obedecía incluso cuando contemplaba el asesinato. Su fracaso fue inevitable porque le asaltó la pregunta de si «tenía derecho a obtener el poder; ciertamente no tenía derecho», o «si un ser humano es un piojo». «Si me preocupé todos esos días, preguntándome si Napoleón habría hecho o no lo mismo, quiere decir que debí sentir claramente que yo no era Napoleón».

Fue «la agonía de esa batalla de ideas» lo que impulsó a Raskólnikov a desprenderse finalmente de ella por completo. Con la sabiduría que da mirar en retrospectiva, se abre paso para comprender la compulsión que había actuado en su monomanía. «Quería asesinar sin casuística, asesinar por mí mismo, solo por mí mismo». El verdadero objetivo de Raskólnikov era únicamente probar «si soy un piojo como los demás o un hombre. Si soy una criatura temblorosa o si tengo el *derecho*». Raskólnikov barre entonces cualquier motivación, excepto la prueba de su propia fuerza: «No he asesinado ni para enriquecerme ni para convertirme en un benefactor de la humanidad. Tonterías. Asesiné, sin más […] y si me convertía en un benefactor de los demás, o me pasaba la vida como una araña atrapando a todos en mi tela y chupando la vida de los demás, no debió preocuparme en aquel momento […] ahora lo sé perfectamente». El verdadero objetivo de Raskólnikov era únicamente comprobar «si tengo el *derecho*». Con estas palabras culminantes, la comprensión de Raskólnikov coincide por fin con lo que Dostoievski ha transmitido dramáticamente desde hace tiempo.

Sin embargo, este acto de autorreconocimiento no persuade a Raskólnikov de aceptar el mandato de Sonia de «ir de inmediato, en este mismo instante, pararse en esa encrucijada, inclinarse, besar primero la tierra que has profanado y luego inclinarte ante todo el mundo y decir a todos los hombres en voz alta: "¡He matado!"». Por el contrario, aun reconociendo el puro egoísmo que le había motivado «en aquel momento», se niega a imaginar que se rinde ante las autoridades legales, que representan para él el mismo egoísmo amoral que opera a una escala mucho mayor. La propia naturaleza contradictoria de las fuerzas que motivan a Raskólnikov, de la que acaba de ser plenamente consciente, lo humillaría aún más a los ojos de la ley. «"¿Y qué debería decirles: que la asesiné, pero que no me atreví a coger el dinero y lo escondí bajo una piedra?", añadió con una sonrisa amarga. "Se reirían de mí y me llamarían tonto por no haberlo cogido. Un cobarde y un tonto"». De modo que Raskólnikov decide seguir luchando por su libertad.

La confesión de Raskólnikov a Sonia es el punto culminante de su búsqueda de conocimiento sobre sí mismo. A partir de este momento, la acción de la novela se orienta hacia el futuro más que hacia el descubrimiento del significado del pasado, y su estructura temática está bien definida en los cuadernos de Dostoievski: «Svidrigáilov: el cinismo más desesperado. Sonia, la esperanza más irrealizable. [Raskólnikov] se ha vinculado apasionadamente a ambos». Estas son las dos alternativas entre las que oscila, sabiendo que Svidrigáilov, que escuchó su confesión a Sonia, está al tanto de su secreto. Ambos saben que es un asesino, y cada uno, en efecto, indica un camino opuesto que puede elegir para decidir su destino.

Mientras espera compartir su destino, Sonia solo puede imaginar que el futuro será su aceptación voluntaria del castigo. Sus ruegos los refuerza Porfiri Petróvich, que habla con franqueza en su entrevista final con Raskólnikov. El discurso de Porfiri sirve para poner de manifiesto tanto el contraste sociocultural como la similitud en el extremismo entre el intelectual radical Raskólnikov y el campesino sectario Nikolái (el obrero falsamente sospechoso del asesinato), que procede de una familia de *Beguny* y que, bajo la dirección espiritual de un anciano (*stárets*) durante dos años, «estaba lleno de fervor, rezaba por las noches, leía los libros antiguos, los "verdaderos", y leía hasta enloquecer». Raskólnikov

también «había leído hasta volverse loco», pero Nikolái está dispuesto a aceptar el sufrimiento para expiar su propia pecaminosidad y la del mundo, mientras que Raskólnikov, a pesar de soportar las agonías de la ciencia, todavía no se atreve a seguir sus mandatos. Por eso, como declara Porfiri, su crimen «es un asunto fantástico y tenebroso, un caso moderno, un incidente muy propio de estos tiempos en los que el corazón del hombre está contrariado […]. Aquí tenemos a los librescos sueños, un corazón desquiciado por las teorías». Aquí tenemos a «un asesino [que] se ve a sí mismo como un hombre honrado, desprecia a los demás, se hace pasar por un pálido ángel». Raskólnikov es el asesino, afirma Porfiri en voz baja, instándole a confesar voluntariamente para obtener las mejores condiciones posibles, es decir, para liberar a un hombre inocente y ganarse así la buena voluntad y la indulgencia del tribunal. Además, Porfiri informa a Raskólnikov de que ha encontrado una prueba material y planea arrestarlo en unos días.

En esta sección final, la atención de Raskólnikov se dirige a Svidrigáilov. El pasado de Svidrigáilov está envuelto en una nube de rumores atroces; fue, como Raskólnikov concluye, «claramente un depravado, sin duda astuto y engañoso, posiblemente malvado». Raskólnikov se niega a ver cualquier conexión entre el siniestro pasado de Svidrigáilov y sus propios crímenes, y cree —lo que por supuesto es cierto— que «sus mismas maldades no son del mismo tipo». De todos modos, le vemos «apresurarse hacia Svidrigáilov» y, de algún modo, «esperar algo nuevo de él, directrices, una salida». Svidrigáilov, después de todo, es la única persona que sabe que Raskólnikov es culpable y no le ha pedido que confiese; de hecho, parece completamente despreocupado, divertido más que escandalizado, y es este cinismo suyo el que Raskólnikov cree que tal vez podría ofrecerle «una salida». Sin embargo, a pesar de su supuesta indiferencia hacia la moral, el desplante de Svidrigáilov a manos de Dunia rompe el último hilo que le une a la existencia, y a esta escena le siguen las últimas horas antes de su suicidio, durante las cuales las «ratas del sótano» de su propio pasado pululan por su inconsciente en varios sueños. Para él no queda ninguna inocencia natural en el mundo; todo lo que toca se convierte en la corrupción del vicio descarado. Con esta conciencia de su condena en vida, Svidrigáilov se dispara.

El relato burlón y provocador de Svidrigáilov sobre sus filias sexuales había repugnado a Raskólnikov, y sus acertadas burlas a los reproches de Raskólnikov habían hecho comprender al asesino que había perdido todo derecho a distinguirse moralmente de su desvergonzado interlocutor. Raskólnikov decide, pues, ceder a las súplicas de Sonia y seguir el consejo de Porfiri. Va a ver a su madre para una última despedida y, cuando ella lo bendice con la señal de la cruz, «por primera vez después de todos estos horribles meses su corazón se ablandó. Se postró ante ella, le besó los pies y ambos lloraron abrazados». Con Dunia, sin embargo, se produce un último brote de orgullo de Raskólnikov, que se rebela contra el reconocimiento de haber cometido algún «crimen». Lo que ha aprendido de su fracaso es solo su propia debilidad, su propia incapacidad para someter su conciencia *por completo* y ponerla al servicio de su «idea». Pero su propio fracaso no fue una refutación de esta «idea», en la que todavía no podía ver ningún defecto lógico; no había ninguna gran razón por la que un verdadero «gran hombre», despreocupado y seguro de su derecho absoluto a sobrepasar los límites morales existentes, no pudiera ser *también* un «benefactor de la humanidad». «Yo también deseaba hacer el bien y habría emprendido cientos, miles de buenas acciones para compensar esta estupidez aislada». Su fracaso fue puramente personal: «Pero yo […] no pude dar ni siquiera el primer paso, porque soy despreciable, eso es lo que ocurre». Se había colocado en la categoría equivocada, y este trágico error de apreciación sobre sí mismo no tiene nada que ver con la validez o la justicia de su creencia inquebrantable.

En el último capítulo, Raskólnikov se inclina y besa la tierra, como le había aconsejado Sonia, en un gesto de arrepentimiento típico de los *raskolniki*, solo para ser recibido con las risas y abucheos de la gente que piensa que está borracho o a punto de embarcarse como peregrino hacia Tierra Santa. Entonces se dirige a confesar ante el «teniente pólvora», no queriendo aceptar la humillación de rendirse ante Porfiri, y se entera, en medio de una amistosa charla sobre diversas modas radicales, de que Svidrigáilov se había suicidado la noche anterior. Raskólnikov está tan sobrecogido que sale a trompicones al patio sin decir una palabra, pero allí estaba Sonia, con una «mirada de agonía conmovedora, de desesperación», y vuelve para hacer la confesión. Su destino y el de Svidrigáilov corren así en paralelo hasta el final.

De acuerdo con la tradición de la novela decimonónica, Dostoievski ofrece un epílogo en el que se sigue el transcurso de la vida de sus personajes principales más allá de los límites de la acción argumental. El objetivo principal del epílogo es ofrecer una perspectiva del autor sobre las principales cuestiones temáticas que, a juicio de Dostoievski, requieren ser reforzadas o completadas. Una de estas cuestiones es el papel decisivo que debe atribuirse al efecto de las ideas de Raskólnikov en su psique. Estas ideas, al provocar su monomanía, han sido en última instancia la fuerza motivadora del crimen; y el epílogo señala una vez más su importancia.

Otra cuestión es la brecha que sigue existiendo entre las emociones morales y psicológicas que llevaron a Raskólnikov a confesar y su continua creencia de que sus ideas, independientemente de su propia derrota personal, no han sido invalidadas. El lector sabe que el llamado «arrepentimiento de corazón» de Raskólnikov es en realidad una aplastante sensación de derrota, y la depresión que marca su comportamiento en el campo de prisioneros de Siberia, donde incluso rechaza el esfuerzo de Sonia por consolarle, es el resultado no de la dureza de su suerte sino del colapso de la creencia en sí mismo. Cae enfermo durante mucho tiempo, y «fue el orgullo herido lo que le hizo enfermar». Lo que le atormenta es que no puede ver ningún defecto en su teoría, sino que solo lo encuentra en sí mismo: «Su exasperada conciencia no encontraba ningún fallo terrible en su pasado, salvo una única metedura de pata que podría ocurrirle a cualquiera. Al no poder encontrar ningún fallo en sus ideas, no podía ver ningún valor en el "continuo sacrificio que no conduce a nada" que había aceptado. Por supuesto que había cometido un delito, pero "¿qué se entiende por delito? […] Mi conciencia está tranquila. Bien, castigadme por la letra de la ley […] con eso basta. Por supuesto, en ese caso muchos benefactores de la humanidad que se hicieron con el poder para sí mismos en lugar de heredarlo deberían haber sido castigados en sus primeros pasos. Pero esos hombres tuvieron éxito y por eso tenían razón, y yo no, y por eso no tenía derecho a haber dado ese primer paso"». Así pues, Raskólnikov cree que no hay nada *intrínsecamente* incompatible entre la adquisición despiadada de poder por parte de una «persona extraordinaria», que no cuestiona ni por un momento que su voluntad es superior a todas las leyes morales, y la posibilidad de que esa persona se convierta entonces en un «benefactor de la humanidad».

Para resolver este nudo temático, Dostoievski recurre al famoso sueño final de Raskólnikov, el sueño en el que ve «el mundo entero […] condenado a una nueva y terrible plaga extraña que había llegado a Europa desde las profundidades de Asia». Este sueño, como todos los demás del libro, surge de las profundidades de su psicología moral y emotiva, y como ellos es la respuesta de su conciencia a sus ideas. Su lógica no recibe respuesta de ningún tipo de refutación racional, sino la visión de su inconsciente horrorizado (que en Dostoievski suele ser moral, como también lo es en Shakespeare). El sueño representa nada

menos que la universalización de la doctrina de Raskólnikov, de forma que surge un «pueblo extraordinario» en el que *todos* intentan poner en práctica esta creencia. Los atacados por la peste se vuelven «locos y furiosos» mientras creen haber alcanzado nuevas cotas de sabiduría y autocomprensión. «Nunca los hombres se habían considerado tan intelectuales y tan completamente en posesión de la verdad como estos enfermos. Nunca habían considerado tan infalibles sus decisiones, sus conclusiones científicas, sus convicciones morales». La enfermedad permite a cada persona conservar sus «convicciones morales» e inspira el deseo de iluminar a los demás con la verdad de dichas convicciones para convertirse en un benefactor de la humanidad. «Cada uno pensaba que solo él tenía la verdad y era desgraciado mirando al resto».

Pero la certeza de cada uno de esos yoes en su propia infalibilidad, y la seguridad y autoridad absolutas que insuflan dicha certeza, conduce a la ruptura de todas las normas y valores comunes. «No sabían cómo juzgar y no podían ponerse de acuerdo sobre qué considerar malo y bueno». Ninguna forma de cohesión social podría resistir el contagio de la peste; la peste elimina así la base implícita de consenso en la que se basa la sociedad humana, y el resultado final es el caos social total. Aquí vemos a Dostoievski destruyendo los últimos jirones de la convicción de Raskólnikov de que un egoísmo supremo podía combinarse con consecuencias socialmente benévolas. Dejad que todos presuman de ser «gente extraordinaria», y el resultado será el mundo hobbesiano de la pesadilla febril de Raskólnikov, la guerra de todos contra todos. Este es el mundo de la sociedad occidental tal y como lo describió Dostoievski en *Apuntes de invierno*, el mundo en el que «el yo se opone, como principio separado que se justifica a sí mismo, a toda la naturaleza y a todos los demás seres humanos; reclama la igualdad y el mismo valor con todo lo que existe fuera de él». No es solo la igualdad lo que cada yo reclama ahora, sino también la superioridad absoluta; y esta es la plaga que ha llegado a Rusia desde Europa para infectar a los intelectuales radicales, la plaga de una amoralidad basada en el egoísmo que culmina en una forma de autodeificación. Dostoievski utiliza así la técnica típica de su imaginación escatológica para dramatizar todos los peligros implícitos de la nueva ideología radical.

El sueño de Raskólnikov proporciona un impresionante clímax al principal tema ideológico del libro y constituye, en efecto, un final idóneo. También resulta eficaz la creciente necesidad de Sonia que siente Raskólnikov tras la desolación de su sueño; ella le ofrece no solo un medio de renovar su vida personal, sino también, quizá, una forma de lograr algún tipo de asimilación al pueblo (los campesinos convictos se niegan a aceptarlo como un verdadero cristiano). Sin embargo, en las últimas páginas, justo antes de que Raskólnikov se arroje a los pies de Sonia para abrazarla y llorar, está sentado en la orilla del río, contemplando la estepa, donde ve las tiendas de los nómadas en la distancia. Le parece que el tiempo se ha detenido y que ha regresado a la «época de Abraham y sus rebaños», la época de la fe imperturbable. Tiene que ocurrírsele esta comparación para volver hacia Sonia, pero Dostoievski sabía que Raskólnikov no podía convertirse en otra Sonia ni volver a «la época de Abraham», y que sería una tarea ingente encontrar una imagen artística adecuada para concebir un nuevo Raskólnikov. Esta tarea difícilmente podía acometerse en sus breves páginas finales, por lo que el epílogo, si no es un fracaso en su conjunto, deja invariablemente a los lectores con una sensación de insatisfacción. Es una sensación que evidentemente sentía Dostoievski, cuyo narrador habla de la «regeneración gradual» de Raskólnikov como «el tema de una nueva historia»; dicha historia siguió preocupando a Dostoievski durante el resto de su vida. Una y otra vez veremos cómo vuelve a plantearse el reto de crear un Raskólnikov regenerado, es decir, un miembro de la sociedad rusa tanto muy preparado intelectualmente

como espiritualmente desarrollado que consigue doblegar su egoísmo y experimenta una auténtica conversión a una moral cristiana de amor.

[1] Mijaíl Bajtín, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. y ed. Caryl Emerson, Minneapolis, MN, 1984, p. 258.

[2] Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley y Los Ángeles, 1979, p. 280.

[3] Lord Byron, *Complete Poetical Works*, Cambridge, MA, 1905, p. 371.

[4] Sonia, que proporciona el estándar moral de la novela, nunca se culpa por ser una prostituta, por ser esta su única manera de practicar el *agapé* en relación con su familia, pero lamenta amargamente no haberle dado a Katerina Ivánovna unos brazaletes que había comprado para adornarse. Katerina había pedido que se los dieran, pero Sonia se negó con la escalofriante pregunta utilitarista: «¿De qué te sirven, Katerina Ivánovna?» y nunca se perdonó esta traición al *agapé*, esta oportunidad de dar a la moribunda un momento de felicidad.

35.
«UN PEQUEÑO DIAMANTE»

La publicación de *Crimen y castigo,* que causó aún más sensación que la de *Memorias de la casa muerta* cinco años antes, marcó una nueva era en la carrera literaria de Dostoievski. Una vez más se encontraba en la vanguardia de la literatura rusa, y ahora estaba claro que él, Turguénev y Tolstói competían por ser el mejor novelista ruso. Los últimos capítulos de la novela se habían completado con la ayuda de Anna Grigórievna Snitkina, la taquígrafa que había trabajado con él en *El jugador,* y para entonces también se había producido un cambio importante en su vida personal. Le había propuesto matrimonio a Anna y ella había aceptado.

La encantadora historia de su encuentro y noviazgo, relatada en las memorias de ella, que se editaron y publicaron tras su muerte, es uno de los episodios más luminosos de una vida que, por lo demás, estuvo plagada de penas y desgracias[1]. Las dificultades y las penurias seguirían acosando a Dostoievski y a su nueva esposa, sobre todo en los primeros años de su matrimonio, cuando vivían en el extranjero. Sin embargo, gracias a las excelentes cualidades morales y a la robusta sensatez de Anna Grigórievna, el errático y turbulento Dostoievski lograría finalmente esa existencia familiar relativamente tranquila que tanto envidiaba en los demás.

21. Anna Grigórievna Dostoievski, hacia 1863.

La joven reservada y atractiva que se presentó en el piso de Dostoievski a las once y media de la mañana del 4 de octubre de 1866, dispuesta a escribir al dictado, procedía de una familia acomodada de origen mixto ucraniano y sueco. Anna se crió en una familia estricta, pero, según su propio relato, armoniosa, en Mosfé, una familia en la que a los niños (tenía una hermana mayor y un hermano menor) se los trataba bien. «La vida en nuestra familia era tranquila, mesurada y serena, sin peleas, dramas o catástrofes»[2]. Entre los nueve y los doce años fue enviada a una escuela en la que, a excepción de las lecciones de religión, toda la enseñanza se impartía en alemán, y su dominio de esta lengua fue muy útil para los Dostoievski cuando vivieron en Alemania durante los años inmediatamente posteriores a su matrimonio. Anna creció también en la época en que las mujeres rusas empezaban a tener acceso a la educación superior. La primera escuela secundaria se abrió para ellas en Petersburgo en 1858, y Anna ingresó en el otoño de ese año, graduándose en 1864 con honores. El primer Instituto Pedagógico para mujeres se abrió en 1863, y Anna ingresó con entusiasmo en el otoño de 1864. «En aquella época», escribe, «había surgido en la sociedad rusa un apasionado interés por las ciencias naturales, y yo también sucumbí a esa moda. Me inscribí en el departamento de matemáticas y física»[3]. Pero pronto descubrió que las ciencias no eran su fuerte. Lo que más le gustaba eran las brillantes conferencias sobre literatura rusa del profesor V. V. Nikolski, a las que asistía con asiduidad.

Para entonces, el padre de Anna había caído enfermo, y estaba claro que no se recuperaría. Ella dejó la escuela para ayudar a cuidarlo, mostrando un sentido del deber y una capacidad de ceder a las prioridades ajenas que marcarían su comportamiento como esposa de Dostoievski. Cuando se encontró con el anuncio de un curso de estenografía que se impartía por la noche, después de la hora habitual de acostarse de su padre, se inscribió animada por él, pero el trabajo le resultó difícil y solo continuó porque su padre insistió en ello. La muerte de su padre fue un acontecimiento tan doloroso que dejó de asistir a las clases, pero el amable profesor Oljín continuó trabajando con ella por correspondencia. Cuando se le pidió a Oljín que buscase una taquígrafa para ayudar al célebre escritor Dostoievski, pensó inmediatamente en la joven y decidida Anna.

Como es natural, Anna estaba entusiasmada al embarcarse en su primer trabajo, que para una mujer de la época era un acontecimiento importante. Su primera tarea, que marcaba «mi transformación de colegiala en profesional independiente del oficio que había elegido»[4], sería trabajar con un escritor cuyos libros admiraba y había conseguido conmoverla profundamente. Anna y su hermana se disputaban los números de *Tiempo* que se compraban cada mes, y a los quince años hojeaba con lágrimas en los ojos *Humillados y ofendidos*. El narrador, el tierno pero malogrado Iván Petróvich, le atraía especialmente, e identificaba su deplorable destino con el del autor. Más tarde le dijo a su marido que desde aquellos primeros años se había enamorado de él por esa vía. Más recientemente, había estado leyendo *Crimen y castigo*, y al entrar en la casa de apartamentos en la que residía Dostoievski, «me acordé inmediatamente de la casa donde […] Raskólnikov había vivido».

El piso en el que entró Anna estaba modestamente amueblado, excepto por dos grandes y hermosos jarrones chinos en el estudio de Dostoievski (restos de sus años siberianos). El estudio en sí lo encontró «tenue y silencioso; y se sentía una especie de presión en esa penumbra y ese silencio». La primera persona que vio, además de la criada, fue un joven a medio vestir «con el pelo revuelto y la camisa abierta por el pecho»[5], que salió de una habitación lateral y desapareció rápidamente cuando la vio[6]. Anna, muy a su pesar, iba a conocer demasiado bien a Pável Isaev cuando sustituyó a su madre como esposa de Dostoievski. El propio Dostoievski no tardó en aparecer, pero también abandonó rápidamente la sala para pedir té, dejando a Anna mascullando sus primeras impresiones. A primera vista parecía bastante viejo, pero cuando se volvió y empezó a hablar, de repente «rejuveneció de golpe». «Su pelo castaño, ligeramente teñido de rojo, estaba muy peinado y cuidadosamente alisado. Pero fueron sus ojos los que realmente me llamaron la atención. No eran iguales: uno era marrón oscuro, mientras que el otro tenía la pupila tan dilatada que no se podía ver el iris en absoluto[7]. Esta diferencia daba a su rostro una expresión enigmática. Su rostro [era] pálido y de aspecto enfermizo […]. Iba vestido con una chaqueta azul de algodón, bastante gastada, pero el cuello y los puños eran blancos como la nieve»[8].

Dostoievski, que había accedido a trabajar con una taquígrafa solo como última opción, estaba nervioso y consternado, perdido de manera evidente en cuanto a cómo tratar esta nueva presencia intrusa. Fumaba continuamente, apagando un cigarrillo y encendiendo otro incluso antes de terminar el primero; en un momento dado le ofreció a Anna un cigarrillo. Las damas, por supuesto, no fumaban a mediados del siglo XIX —al menos no en público—, pero tampoco se alquilaban como taquígrafas y visitaban los apartamentos de extraños sin vigilancia. Al invitar a Anna a fumar un cigarrillo, Dostoievski indicaba que pensaba que podría ser una nihilista completamente emancipada, a la manera de Kukshina, un personaje de la obra de Turguénev *Padres e hijos*, que siempre estaba fumando. Cuando Anna rechazó el cigarrillo, él le preguntó si lo hacía solo por cortesía. «Me apresuré a asegurarle», escribe

ella, «que no solo no fumaba, sino que ni siquiera me gustaba ver fumar a otras mujeres»[9]. Un poco más tarde, le dijo a Anna que «le había sorprendido gratamente que conociera la manera correcta de conducirse en tales casos. Estaba acostumbrado a conocer socialmente a las mujeres nihilistas y a observar su comportamiento, que lo indignaba»[10].

Una vez pasado este incómodo momento, Dostoievski siguió conversando, pero con desánimo. «A la observadora Anna le pareció que estaba agotado y enfermo, y que tenía dificultades para ordenar sus pensamientos; le preguntaba su nombre y lo olvidaba un momento después. Tales lapsos de memoria eran frecuentes después de sus ataques epilépticos, y con una franqueza que asombró a Anna le informó que sufría de epilepsia y que había tenido un ataque pocos días antes. Al final, recordando el motivo por el que había venido, le leyó un pasaje de *El Mensajero Ruso*, que ella anotó y transcribió, y él corrigió dos pequeños errores de forma bastante brusca. Sin embargo, después de la primera tentativa de dictado, se paseó por la habitación durante algún tiempo sumido en sus pensamientos, como si no se diera cuenta de la presencia [de Anna]», y luego abandonó por completo el intento de concentrarse. Le dijo a Anna que no estaba en condiciones de trabajar y le pidió que volviera por la tarde, a las ocho, cuando empezaría a dictarle su novela[11].

A su regreso esa noche, Dostoievski comenzó ofreciéndole té y pasteles, como ya había hecho antes, le preguntó de nuevo su nombre y le ofreció un cigarrillo, aparentemente olvidando por completo lo que había ocurrido unas horas antes. Como ocurría a menudo cuando Dostoievski quería establecer cierta intimidad con los demás, comenzó a recordar su pasado, evocando vívidamente su arresto y su simulacro de ejecución. Mientras la joven e impresionable Anna le escuchaba con reverencial arrobo, Dostoievski describió todos los detalles que entonces estaban envueltos en la leyenda, y se detuvo en algunas de sus emociones de entonces. «¡Cuán preciosa me parecía mi vida, cuánto de apropiado y de bueno podría haber logrado!». Solo más tarde Anna llegó a comprender las razones de tan desconcertante franqueza. «En aquel momento, Fiódor Mijáilovich estaba completamente solo y rodeado de personas que le eran hostiles. Sentía con demasiada intensidad la necesidad de compartir sus pensamientos con aquellos que percibía que eran amables y se interesaban en él»[12].

Finalmente, Dostoievski comenzó a dictar los primeros párrafos de *El jugador*, pero se detuvo muy pronto, y Anna se fue a casa para transcribir el texto. Al día siguiente llegó con media hora de retraso y encontró a Dostoievski muy agitado. Él había pensado que ella podría no volver, y habría perdido no solo a una taquígrafa, sino también el pequeño fragmento de manuscrito que había conseguido componer. Cada página era preciosa para él porque, como explicó, se había comprometido a entregar una novela para el primero de noviembre, «y ni siquiera he elaborado un plan para ello». Esta fue la primera vez que Anna tuvo conocimiento del peligroso dilema de Dostoievski. «El comportamiento de Stellovski», escribe, «me hizo hervir la sangre», y decidió hacer todo lo que estuviera en su mano para rescatar a la víctima propiciatoria de sus garras. Conocer los amenazantes detalles de la precaria situación de Dostoievski no hizo más que reforzar el sentimiento que él había inspirado en Anna la noche anterior. «Era la primera vez que conocía a un hombre así; sabio, bueno y, sin embargo, infeliz; aparentemente abandonado por todos. Y nació en mí un sentimiento de profunda lástima y conmiseración»[13].

El segundo día, Dostoievski empezó a dictar con más determinación, pero «era evidente que le costaba meterse en el trabajo. Se detenía a menudo, reflexionaba y me pedía que releyera lo que ya había dictado»[14]. Al cabo de una hora se sintió cansado, decidió tomarse un respiro y volvió a charlar con Anna. Olvidando una vez más su nombre, y ofreciéndole

distraídamente otro cigarrillo, se animó considerablemente cuando ella empezó a preguntarle sobre los escritores rusos contemporáneos. A Nekrásov «lo llamó sin rodeos un tramposo, un terrible jugador, alguien que habla de los sufrimientos de la humanidad, pero que se pasea en un carruaje tirado por hermosos corceles». De Turguénev dijo que era «un talento de primer orden, pero lamentó que, como resultado de su larga residencia en el extranjero, hubiera perdido parte de su comprensión de Rusia y del pueblo ruso»[15]. Esta opinión se confirmaría para Dostoievski un año más tarde con la publicación de *Humo*, que es, de todas las novelas de Turguénev, la más amarga condena sobre su tierra natal.

Animado por la fría determinación de Anna, Dostoievski adoptó una rutina regular. Anna llegaba a su casa todos los días a las doce y se quedaba hasta las cuatro. «Durante ese tiempo teníamos tres sesiones de dictado de media hora o más, y entre los dictados bebíamos té y hablábamos»[16]. Dostoievski, como notó Anna, estaba ahora mucho más tranquilo cuando ella llegaba, y se ponía cada vez más alegre a medida que se acumulaban las páginas y ella calculaba que el manuscrito estaría listo para ser presentado en la fecha prevista.

El estado de ánimo de Dostoievski también se aligeró cuando, en medio del aislamiento total, comenzó a derramar su corazón ante un oyente ávido, atento y devotamente comprensivo. «Todos los días, charlando conmigo como si fuera un amigo, me descubría alguna escena poco feliz de su pasado. No podía evitar sentirme profundamente conmovida por su recuento de las dificultades de las que nunca se había librado y de las que, de hecho, no podía librarse». Cada día, además, su actitud hacia Anna, cuyo nombre ya no olvidaba, se hacía más amable, más cálida, más personal. «A menudo se dirigía a mí como "*golubchik*"» (o «palomita», su expresión cariñosa preferida), y en respuesta a las preguntas de Anna le contaba muchos detalles de su vida pasada[17]. Sus conversaciones comenzaron a girar cada vez más en torno a preguntas sobre su difícil situación actual y su deprimido estado de ánimo, cargado de deudas y luchando por llegar a fin de mes. Anna observó lo mal que estaban las cosas cuando los jarrones chinos desaparecieron de repente y las cucharas de plata del juego de comedor fueron sustituidas en la mesa por otras de madera. Dostoievski le explicó que ambos habían sido empeñados para pagar a unos acreedores, deudas urgentes a los que no se podía seguir aplazando.

Dostoievski también comenzó a informar a Anna de algunos detalles de su vida sentimental más reciente, como su atracción y presunto compromiso con Anna Korvin-Krukovskaya. Adornó la historia convirtiendo su compromiso en un hecho; sin duda quería dar a entender que una joven muy deseada *podía aceptar* unir su vida a la suya. Según esta versión de los hechos, había liberado a la otra Anna de su promesa solo porque la marcada divergencia de sus opiniones sociopolíticas excluía la posibilidad de ser felices. En las memorias de Anna no se dice una palabra sobre Suslova, pero los diarios revelan que Dostoievski le mostró su retrato a Anna, y cuando esta la calificó de «notable belleza», Dostoievski observó despectivamente que había cambiado mucho en los últimos seis años[18].

A medida que la conversación entre ambos se centraba cada vez más en las circunstancias actuales de Dostoievski, este se describía a sí mismo, con toda su habilidad para el melodrama, como si hubiera llegado a un momento crucialmente decisivo en su vida que pronto decidiría, para bien o para mal, su futuro destino. Echando mano de byronismo romántico, le dijo a Anna que «estaba parado en una encrucijada y tres caminos estaban abiertos ante él». Podía ir hacia Oriente —Constantinopla y Jerusalén— y quedarse allí, «quizá para siempre»; podía «ir al extranjero a jugar a la ruleta» e «inmolarse en el juego que le resultaba tan absorbente»; o podía «casarse de nuevo y buscar la alegría y la felicidad en la

vida familiar»[19]. Dado que Anna ya le había mostrado sus simpatías, ¿le ayudaría con un consejo? ¿Qué camino debería seguir?

Evidentemente, Dostoievski estaba probando la temperatura del agua en la que planeaba sumergirse, y la respuesta que recibió de la robusta y sensata Anna fue la que había esperado. Anna aseguró a su ansioso interlocutor que lo que necesitaba era el matrimonio y la felicidad familiar. A lo que Dostoievski respondió con otra pregunta: ya que Anna le había indicado que aún podría encontrar una esposa, ¿debía buscar una inteligente o una compañera amable? Anna se inclinó por la inteligencia, pero Dostoievski, conociéndose a sí mismo mucho mejor que ella en este punto, respondió que buscaría «una amable, para que se apiade de mí y me quiera»[20]. ¡No sabía Anna por entonces cuánta piedad y amor tendría que prodigar a Dostoievski en el futuro!

«Ya entonces», confió Anna a su diario, «me parecía que él iba a proponerme matrimonio, y realmente no sabía si iba a aceptar o no. Me gusta mucho, pero al mismo tiempo me asusta por su irascibilidad y su enfermedad». Se dio cuenta de la frecuencia con que gritaba a la criada Fedosia, aunque añadió que las reprimendas eran en general bien merecidas. Los encuentros diarios con Dostoievski se convirtieron entonces en el centro de la vida de Anna, y todo lo que había conocido hasta entonces le parecía en comparación poco interesante e insípido. «Rara vez veía a mis amigos», escribe, «y me concentraba por completo en el trabajo y en esas conversaciones absolutamente fascinantes que solíamos mantener mientras nos relajábamos después de nuestras sesiones de dictado. No podía evitar comparar a Dostoievski con los jóvenes que solía conocer en mi propio círculo social. Qué vacías y triviales me parecían sus conversaciones en comparación con los puntos de vista siempre frescos y originales de mi escritor favorito […]. Salía de su casa todavía bajo la influencia de ideas que me resultaban nuevas, le echaba de menos cuando estaba en casa y sólo vivía a la espera de encontrarme con él al día siguiente. Comprendí con pena que el trabajo se acercaba a su fin y que nuestra relación debía terminarse»[21].

La fecha límite del 1 de noviembre se acercaba a toda prisa, y como Dostoievski también sentía la misma sensación de pérdida inminente, puso en palabras lo que ambos habían estado meditando cada uno por su parte. Confesando lo mucho que disfrutaba de la compañía de Anna y de «nuestras animadas conversaciones», comentó lo lamentable que sería que todo aquello terminase entonces. ¿Por qué no le invitaba Anna a conocer a su familia? Tal petición era ciertamente un presagio de serias intenciones amatorias, y Anna aceptó en el acto, pero solo fijaría el momento de tal visita cuando hubiese terminado de trabajar en el manuscrito[22].

Ya no había duda de que *El jugador* estaría terminado en la fecha prevista, pero Dostoievski «empezó a temer que Stellovski […] encontrara un pretexto para negarse a aceptar el manuscrito»[23]. La ingeniosa Anna consultó a un abogado, que le aconsejó registrar el manuscrito ante un notario o ante el oficial de policía del distrito en el que vivía Stellovski. El mismo consejo fue dado por un abogado al que Dostoievski fue a ver, quizás a instancias de Anna, y las instrucciones le sirvieron de mucho. Entretanto, eufórico por haber podido completar la novela, Dostoievski planeó una cena de celebración para sus amigos en un restaurante y, por supuesto, invitó a Anna, sin la cual, como él mismo dijo, su triunfo no habría sido posible. Pero ella se negó porque nunca había ido a un restaurante en su vida, y temía que su timidez y torpeza fuesen un obstáculo para la diversión de los otros.

Stellovski, fiel a su reputación, intentó por todos los medios posibles impedir que Dostoievski entregase el manuscrito a tiempo. El dictado terminó el 29 de octubre, y Anna llevó el manuscrito a Dostoievski el día 30, que coincidía con su cumpleaños; él debía hacer

las últimas correcciones el día 31 y entregar la obra al día siguiente. Al llegar el día 30, Anna se encontró con Emilia Fiódorovna, la viuda del hermano de Dostoievski, Mijaíl, que venía a felicitarle por su cumpleaños; y la señora desairó a la empleada Anna sin contemplaciones, aunque Dostoievski se deshizo en elogios hacia la indispensable ayuda de Anna. Esta fue solo la primera de las muchas experiencias poco felices de Anna con esta pariente dependiente, que había sido a su vez cordialmente despreciada por la primera esposa de Dostoievski, María Dimitrievna. Molesto por la altanería de su cuñada, Dostoievski insistió, al despedirse de Anna en la puerta, en que ella fijase la fecha en la que visitaría su casa. El diario recoge que durante esta despedida le habló de forma apasionada e incluso le sugirió en broma que huyeran juntos a Europa; de lo que Anna dedujo que «me quiere mucho»[24].

Dos días más tarde, Dostoievski trató de entregar el manuscrito en casa de Stellovski, pero le dijeron que se había marchado al campo, y que el director de su empresa editorial tampoco lo recogería, con el pretexto de que no había recibido una autorización específica para hacerlo. Para entonces era demasiado tarde para acudir a un notario, y el oficial de policía del distrito no regresaría a su oficina hasta las diez de la noche. Dostoievski, frenético, viendo cómo se le escapaban las preciosas horas, se las compuso para cumplir su plazo dos horas antes de que expirara. Finalmente, tuvo en sus manos el importantísimo recibo, y terminó el calvario.

Los pocos días que transcurrieron entre el final de su empleo y la prometida visita de Dostoievski el 3 de noviembre fueron un periodo de tristeza y ansiedad para Anna. Sin embargo, los días transcurrieron y, a pesar de su ansiedad, la visita se desarrolló con normalidad. Dostoievski besó galantemente la mano de la señora Snitkina, que seguramente no necesitaba explicaciones sobre sus intenciones, e inmediatamente se sumergió en un relato de sus aventuras con Stellovski. Una vez agotado el tema, le propuso a Anna que siguiera trabajando con él en la finalización de *Crimen y castigo*. Ella aceptó, si es que el profesor Oljín, que podría recomendar a otro alumno, daba su consentimiento. Dostoievski se tomó mal esta salvedad y comentó: «¿No será tal vez que en realidad no quieres seguir trabajando conmigo?»[25].

Anna sabía ciertamente que él hablaba de algo más que de taquigrafía; y una visita no anunciada de Dostoievski tres días después no dejó ninguna duda al respecto. No había podido pasar más de uno o dos días sin su compañía; y aunque había decidido firmemente no ceder a su impulso de llamar, comprendiendo que podría parecer «extraño» a Anna y a su madre, una vez que había «resuelto no venir bajo ninguna circunstancia […] como ves, ¡aquí estoy!»[26]. La incapacidad de Dostoievski para resistirse a los impulsos de sus emociones difícilmente podía parecerle a Anna, en este caso, otra cosa que encantadora y del todo excusable; pero pronto encontraría otras pruebas del mismo rasgo de carácter que la llevarían al borde de la desesperación.

El día siguiente a esta visita improvisada, el 8 de noviembre, se había fijado nominalmente como el momento en que Anna y Dostoievski establecerían un calendario para la finalización de *Crimen y castigo*, pero el propio Dostoievski tenía otros planes. A su llegada, Anna se dio cuenta de que la expresión de su rostro era «exaltada, fervorosa, extasiada». La exuberancia de su estado de ánimo la atribuyó a un sueño feliz. Señalando una caja de palisandro que le había regalado un amigo siberiano, Dostoievski explicó que había soñado que ordenaba allí sus papeles (en otras palabras, que intentaba reordenar su pasado), cuando encontró, enterrado en medio del montón, «un pequeño diamante, diminuto, pero muy centelleante y brillante». Este descubrimiento le había alegrado enormemente, ya que atribuía un «gran significado» a los sueños y creía firmemente que «mis sueños son siempre

proféticos». Siempre que soñaba con su padre o con su hermano Misha, sabía que alguna catástrofe era inminente, pero su sueño con «el pequeño diamante» parecía presagiar algún cambio feliz en la desalentadora situación actual[27].

Lo que Dostoievski esperaba que su sueño predijese (suponiendo que no se lo hubiera inventado para preparar a Anna para el paso siguiente) se reveló enseguida. Dostoievski había tenido la idea de una nueva novela, en la que «la psicología de una joven» desempeñaba un papel crucial, y le resultaba difícil elaborar el final; necesitaba ayuda, y recurrió a Anna. El protagonista de la novela de Dostoievski resultó ser «un hombre envejecido antes de tiempo, enfermo de una enfermedad incurable (tenía una mano paralizada), sombrío, desconfiado; poseedor de un corazón tierno, cierto, pero un fracasado que no había conseguido ni una sola vez en su vida plasmar sus ideas en las formas que soñaba, y que no dejaba de atormentarse por este hecho». Justo en este periodo crítico de su vida, el escritor conoce a una joven más o menos de la edad de Anna, llamada Anya, que era «gentil, sabia, amable, rebosante de vida y poseedora de un gran tacto en las relaciones personales». El infeliz autor de Dostoievski se enamoró naturalmente de esta joven irresistible, y comenzó a atormentarse por no saber si ella respondería a sus sentimientos. «¿Qué podría ofrecerle este hombre viejo, enfermo y envilecido, a una chica joven, viva y exuberante?». ¿No sería la sola idea de unir el destino de ella al de él pedirle un «terrible sacrificio»? Este era el punto en el que Dostoievski quería que Anna le ofreciese su consejo femenino. ¿Consideraría ella psicológicamente plausible que una chica tan joven se enamorase del artista?[28]

Anna respondió a la pregunta con toda la fuerza emocional de sus propios y apasionados anhelos. «¿Pero por qué sería imposible? […] ¿Dónde está el sacrificio por parte de ella, ya que estamos? Si lo ama de verdad, ella también será feliz y nunca tendrá que lamentar nada». Estas eran las palabras que él había propiciado valiéndose de su habilidad literaria; una vez las escuchó de sus labios, llegó al desenlace. «“Imagina —dijo— que el artista soy yo; que te he confesado mi amor y te he pedido que seas mi esposa. Dime, ¿qué responderías?”». Anna comprendió, por el tormento interior que se manifestaba en el semblante de Dostoievski, que «si le daba una respuesta evasiva asestaría un golpe mortal a su amor propio y a su orgullo. Miré su rostro turbado, que se había convertido en algo tan querido para mí, y le dije: “Le responderé que le amo y le amaré toda mi vida”»[29]. La negativa de Anna a dudar siquiera un instante, a pedir un poco de tiempo para reflexionar sobre lo que sería, después de todo, una decisión momentánea y arriesgada, revela tanto la firmeza de su carácter como su preocupación primordial por evitar angustiar más a Dostoievski. Su bienestar, en unas condiciones que pocas mujeres habrían soportado con tanta entereza, siempre fue su mayor preocupación, y se mantuvo fiel a su promesa de amar a Dostoievski durante el resto de su vida.

La pareja de recién prometidos, una vez pasada la alegre emoción del momento, decidió mantener su decisión en secreto durante un tiempo, excepto para la madre de Anna. La pareja había decidido aparentemente guardar el secreto porque las circunstancias de Dostoievski no les permitían aún fijar una fecha para la ceremonia de la boda; pero Dostoievski también deseaba ocultar la noticia a sus diversos parientes petersburgueses durante el mayor tiempo posible. Pero su propósito se vio frustrado por su incontrolable necesidad de comunicar su felicidad a alguien, a quien fuera, en lugar de a quienes normalmente deberían haber compartido su alegría. El taxista que le llevaba y traía todos los días a casa de Anna se convirtió en su confidente, con el que charlaba sobre su futuro matrimonio, y esta información llegó rápidamente a oídos de Fedosia, la criada de la casa de Dostoievski, en menos de una semana. El supuesto secreto se reveló rápidamente y causó un gran disgusto

entre quienes se habían acostumbrado a contar con los ingresos de Dostoievski para su propio sustento.

Anna sabía que Dostoievski se encontraba en una situación económica desesperada, pero solo después de su compromiso se dio cuenta de hasta qué punto su indigencia se debía a las exigencias de los demás. Mantenía por completo a su hijastro Pasha, que entonces tenía veintiún años y se conformaba con que esta situación se prolongase indefinidamente; mantenía en buena medida a la viuda de su hermano Mijaíl, Emilia Fiódorovna, que tenía cuatro hijos mayores; y también ayudaba a su hermano pequeño, Nikolái, que era arquitecto de formación, pero también un alcohólico empedernido que a menudo estaba sin blanca[30]. El resultado combinado de todas estas demandas quedó vívidamente ilustrado para Anna una fría tarde de finales de noviembre, cuando Dostoievski llegó a su casa helado hasta los huesos y, tras ingerir grandes cantidades de té, tomó también varias copas de jerez. Llevaba puesto su ligero abrigo de otoño en lugar del gabán de pieles necesario para el clima invernal, y confesó haber empeñado su gabán por unos días cuando los tres dependientes convergieron con súplicas de ayuda al mismo tiempo. Anna estaba tan indignada que rompió a llorar «y hablaba como una loca, sin elegir mis palabras»[31]. Dostoievski la calmó prometiendo que no saldría de su casa hasta que el gabán fuese recuperado. Este fue solo el comienzo de la lucha de Anna por liberar a Dostoievski de quienes, según ella, se aprovechaban indebidamente de su generosidad y su sentido de la obligación.

Anna se dio cuenta, para su consternación, de que «en el momento en que Fiódor Mijáilovich se hiciera con algún dinero, todos sus parientes […] plantearían al instante sus repentinas pero urgentes necesidades; y de los trescientos o cuatrocientos rublos recibidos de Moscú por *Crimen y castigo* no le quedarían a Fiódor Mijáilovich más de treinta o cuarenta al día siguiente. De esta suma, además, no se pagaría nada de los pagarés que debía, salvo los intereses»[32]. De seguir así, a Dostoievski le sería imposible saldar sus deudas, por mucho que escribiese y por mucho éxito que tuviesen sus obras. Anna decidió que cuando se convirtiera en su esposa tomaría sus finanzas en sus manos y pondría freno a esta beneficencia autodestructiva, pero por el momento no había nada que pudiera hacer excepto protestar.

Para que el matrimonio se celebrara, se necesitaría una suma considerable que iría bastante más allá de los pagos que se recibían por *Crimen y castigo*. Dado que la literatura era la única fuente de ingresos de Dostoievski, decidió viajar a Moscú durante las Navidades y ofrecer su próxima novela a Katkov a cambio de un adelanto suficiente para costear la ceremonia y un nuevo establecimiento. *Crimen y castigo*, todavía en curso de publicación, seguía manteniendo a los lectores pegados a las páginas de *El Mensajero Ruso,* y Katkov accedió de buen grado a la petición de Dostoievski y le prometió dos mil rublos, que empezarían a llegar a plazos en enero. La fecha de la boda quedó fijada para mediados de febrero. Pero el primer plazo, de setecientos rublos, se esfumó de inmediato, como de costumbre, y tras calcular que la boda costaría entre cuatrocientos y quinientos rublos, Dostoievski confió prudentemente esta parte del segundo plazo a Anna para que la guardase.

El primer matrimonio de Dostoievski tuvo lugar en una pequeña y miserable aldea siberiana, en las circunstancias más humildes, entre gente que apenas conocía, y con el examante de la novia como uno de los testigos. El segundo se celebró en medio del esplendor de la catedral de Izmailovsky, brillantemente iluminada para la ocasión y resonando con las voces de un soberbio coro, rodeado de su familia y amigos más cercanos y, a su lado, una joven y radiante novia que lo veneraba como hombre y como artista. Apenas podía creer su buena suerte, y cuando presentaba a Anna a sus amigos en la recepción de la boda en casa de

su madre, repetía una y otra vez: «¡Miren a esa encantadora chica, mi novia! ¡Es una persona maravillosa, mi chica! Tiene un corazón de oro»[33]. Hay pocos momentos en la vida de Dostoievski en los que le sorprendamos disfrutando de una felicidad sin paliativos, y esta es sin duda una de esas raras ocasiones. Pero Anna, como tal vez Dostoievski ya era consciente entonces, necesitaría «un corazón de oro» para afrontar y superar lo que le esperaba.

[1] Las supuestas memorias de Anna Grigórievna, *Vospominaniya*, nunca fueron completadas por ella, y una selección del manuscrito fue publicada por primera vez en 1925 por L. P. Grossman. En 1971 apareció una versión revisada, editada por S. V. Belov y V. A. Tunimanov, que se tradujo al inglés con el título de *Reminiscences*. En 1973, un volumen del anuario literario-histórico *Literaturnoe Nasledstvo* publicó una parte hasta ahora no descifrada del diario taquigráfico de Anna sobre la etapa en que se enamoraron. Este relato completa, y a veces difiere de lo que incluyó en las memorias escritas en los últimos años de su vida.

[2] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, trad. y ed. Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 10.

[3] *Ibid*., p.4.

[4] *Ibid*., p. 15.

[5] *Ibid*., p. 16.

[6] *Ibid*., pp. 16-17.

[7] Dostoievski se había caído recientemente durante un ataque epiléptico y se había lesionado temporalmente el ojo derecho.

[8] *Ibid*., p. 18.

[9] A. G. Dostoevskaya, "Dnevniki i vospominaniya", *LN* 86, Moscú, 1973, p. 222.

[10] *Reminiscences*, p. 21.

[11] *Ibid*., p. 19.

[12] *Ibid*., p. 22.

[13] *Ibid*., pp. 24-26.

[14] *Ibid*., p. 26.

[15] "Dnevniki", p. 225.

[16] *Reminiscences*, p. 27.

[17] *Ibid*., pp. 27, 28.

[18] "Dnevniki", p. 262.

[19] *Reminiscences*, p. 30.

[20] *Ibid*.

[21] "Dnevniki", p. 243.

[22] *Reminiscences*, p. 32.

[23] *Ibid*.

[24] "Dnevniki", p. 243.

[25] *Reminiscences*, p. 33.

[26] *Ibid*., p. 40.

[27] *Ibid*., pp. 21-22.

[28] *Ibid*., pp. 44-45.

[29] *Ibid*., p. 46.

[30] Mijaíl Dostoievski había mantenido a una amante llamada Praskovia Petrovna Anikieva, con la que tuvo un hijo, y Dostoievski también contribuyó a su manutención. Hay una referencia a ella en A. G. DOSTOIEVSKI, *Dnevnik A. G. Dostoevskoi 1867 g.,* Moscú, 1923, p. 111.

[31] *Reminiscences*, p. 65.

[32] *Ibid*., p. 69.

[33] *Ibid*., p. 76.

36.
EL JUGADOR

La primera mención de los juegos de azar como tema para una novela se remonta al verano de 1863, cuando Dostoievski viajaba por Europa con su antigua amante Apolinaria Suslova. Durante este viaje, Dostoievski apostó furiosamente, y pensó en recuperar sus pérdidas convirtiéndolas en literatura. Mientras estaba en Roma, escribió a Strájov esbozando una obra para la que esperaba que Strájov pudiera obtener un adelanto. «Tengo en mente», escribió, «a un hombre franco, muy culto y, sin embargo, inacabado en todos los aspectos, un hombre que ha perdido la fe pero *que no se atreve a no creer*, y que se rebela contra el orden establecido y, sin embargo, lo teme». La carta continúa:

> Pero lo principal es que toda su savia vital, sus energías, su rebeldía, su audacia, se han canalizado hacia la ruleta. Es un jugador, y no solo un jugador ordinario, como el Caballero Codicioso de Pushkin no es un avaro ordinario […]. Es un poeta a su manera, pero el caso es que él mismo se avergüenza del elemento poético que hay en él, porque en el fondo le parece despreciable, aunque la necesidad de arriesgarse le ennoblece a sus propios ojos. La historia completa es el relato de las veces que juega a la ruleta en varias casas de juego durante más de dos años[1].

Cuando Dostoievski se dispuso a utilizar la idea esbozada en su carta, el motivo religioso se había quedado en el camino; en su lugar, desarrolló lo que se había mencionado solo como una idea tardía: que el juego entre los expatriado rusos «tiene algún significado (quizá no poco importante)». En la novela, este significado se vincula a la observación de que el jugador es «un poeta a su manera». Dostoievski explica esta noción idiosincrática de «poesía» mediante una referencia al Caballero Codicioso de Pushkin, que amasa una fortuna no por el dinero en sí, sino únicamente por la sensación psicológica de poder que le permite adquirir sobre los demás. La «poesía» en este sentido dostoievskiano significa actuar no por interés propio inmediato o por la gratificación de cualquier deseo material, carnal, sino únicamente para satisfacer un poderoso anhelo psíquico de la personalidad humana, ya sea para el bien o para el mal.

Dostoievski creía que el carácter ruso era particularmente susceptible a este tipo de

«poesía», y gran parte de la historia —cuyo tono es alegre y vivaz y está imbuido de cierto espíritu juvenil— se dedica a ilustrar los contrastes entre el carácter nacional ruso y otros (francés, inglés, alemán). Esto hace que *El jugador* (*Igrok*) sea la única obra de Dostoievski que es «internacional» en el sentido de la palabra con el que nos es hemos familiarizado desde, por ejemplo, la ficción de Henry James. Es una historia en la que la psicología y los conflictos de los personajes no solo surgen de sus temperamentos individuales y sus cualidades personales, sino que también reflejan una interiorización de diversos valores y formas de vida nacionales. En la literatura rusa, existe el contraste alemán-ruso en *Oblomov*, el contraste francés-ruso en *Guerra y Paz* y el contraste caucásico-ruso en *Los cosacos*. *El jugador,* de Dostoievski, forma parte de estos libros como una meditación animada, pero no exenta de crítica, sobre el temperamento nacional ruso que se manifiesta en el extranjero.

Escrito en forma de confesión o diario en primera persona, como *Apuntes del subsuelo*, *El jugador* relata una serie de acontecimientos decisivos en la vida del narrador, Alekséi Ivanóvich. Este joven ruso, culto y muy inteligente, está sirviendo como tutor en el séquito de un general ruso, Zagoryanski, que vive temporalmente en el extranjero. Se cree enamorado de la hijastra del general, Praskovia (Polina), y su romance constituye la línea argumental central. Los comentaristas se han quedado tan desconcertados por las superposiciones biográficas que se han limitado a identificar a Alekséi con Dostoievski y a tomar a Polina como la supuestamente «demoníaca» Suslova. Sin embargo, Alekséi es un narrador poco fiable, y la imagen que da de Polina está lamentablemente distorsionada por sus propias frustraciones y agravios. Los dos personajes que le sirven de palanca moral —la Tía, una rica matriarca rusa que irrumpe en la escena como un elefante en una cacharrería, y el lord inglés y próspero fabricante Lord Astley— hablan ambos de Polina en los términos más elevados. Su visión del carácter de Polina es totalmente diferente a la del presumiblemente enamorado y amargado Alekséi, que no puede superar su convicción de que ella le mira con la mayor indiferencia desde la altura de su posición social superior.

Los personajes de *El jugador* se dividen fácilmente en dos grupos —los rusos y los europeos— y se contraponen en líneas que pueden describirse, para usar la propia categoría de Dostoievski, como «poéticas» y «prosaicas». Entre los europeos se encuentran el falso (o muy dudoso) conde o marqués Des Grieux y su supuesta prima, la señorita Blanche de Cominges; sus orígenes presuntamente nobles son claramente una farsa, y ella es en realidad una señorita de compañía de lujo. Ambas figuras francesas están vinculadas a la familia del general viudo, que reside con gran estilo patriarcal en un balneario de juego alemán llamado Roulettenberg donde despilfarra dinero a diestro y siniestro. El general ha dado pagarés a Des Grieux sobre todas sus propiedades rusas a cambio de préstamos y está completamente en poder del francés. A la sensual y provocativa señorita Blanche también le gustaría mucho mejorar su posición social convirtiéndose en *madame la générale*, y mientras el enamorado general dispone de fondos, le permite pagarle sus caprichos y hacerle la corte. Todas las esperanzas del general dependen de la Tía, cuyo fallecimiento, que se espera de un momento a otro, pondrá una considerable fortuna en manos del general. Incluso después de pagar sus deudas, seguirá siendo un *barin* ruso extremadamente rico; y lo que Des Grieux no se haya llevado quedará para la señorita Blanche.

Tanto Des Grieux como la señorita Blanche se mueven, pues, por motivos exclusivamente mercenarios, y la relación de la señorita Blanche con el general es paralela a la de Des Grieux con Polina. Él la había seducido antes creyendo que era una rica heredera, pero se vuelve cada vez más frío a medida que las perspectivas financieras del general se debilitan. A diferencia del envejecido general, que está profundamente enamorado de la

señorita Blanche (esta es su forma de ser un «poeta»), Polina ya no se hace ilusiones con Des Grieux. «En cuanto se entere de que yo también he heredado algo de ella [la Tía]», le dice a Alekséi, «me propondrá matrimonio de inmediato». El único otro personaje extranjero importante es Lord Astley, un ejemplo, ciertamente, de todas las virtudes caballerescas, pero también socio de una empresa de refinado de azúcar y, por tanto, limitado por su mundo inglés de practicidad y sentido común.

Los personajes rusos, en cambio, están todos movidos por sentimientos cuyas consecuencias pueden ser desastrosas en la práctica, pero que en todos los casos implican alguna pasión que trasciende lo económico. Tanto el general como Polina se mueven por amor, y Polina transfiere entonces su afecto a Alekséi, aunque él está demasiado preocupado por sí mismo para comprender que su presunta frialdad se disolvería en un instante si no insistiera continuamente en conducirse servilmente ante su supuesta tiranía. Lo que obsesiona a Alekséi es la sensación de su propia inferioridad social como humilde tutor en la casa del general, donde, a pesar de su cultura, educación y estatus de noble ruso, se le trata poco más que como a un sirviente. De hecho, el tándem Des Grieux-Madmoiselle Blanche, así como el personal del hotel, lo tratan abiertamente como un sirviente, y no comprende en absoluto a Polina porque cree que ella lo desprecia por las mismas razones. No puede imaginar que ella le otorgue sus favores por encima de otros dos pretendientes mucho más imponentes, Des Grieux y Lord Astley, y muestra una acritud herida a la que ella responde con las mismas formas. Los diálogos entre los dos se caracterizan por la tensión de esta relación de amor-odio, aunque el supuesto «odio» se debe en realidad a la visión equivocada de Alekséi sobre los sentimientos de Polina.

Incluso antes de llegar, Alekséi estaba convencido de que la ruleta «afectaría a mi destino de forma radical y definitiva»; y le explica a Polina, cuando esta le pregunta qué transformación se produciría en su vida, que «con el dinero seré un hombre diferente, incluso para ti, no un esclavo». Alekséi comienza a apostar, presumiblemente como medio para conquistar a Polina, pero más por una necesidad de autoafirmación egoísta que por un auténtico deseo de amor. Cuando Polina le acusa, con razón, de contar con «comprarme con dinero», él rechaza indignado la acusación, pero su respuesta da en el clavo. «Si no piensas comprarme, ciertamente crees que puedes comprar mi respeto con dinero». Polina ya sabe que el «amor» de Des Grieux aumenta y disminuye en función de su estimación de su presunta riqueza futura, y se siente herida por la suposición de Alekséi de que sus sentimientos hacia él podrían verse influidos por la misma razón. En el punto álgido de la trama, el comportamiento de Alekséi hacia Polina se asemeja al de Des Grieux.

La conducta de Alekséi, sin embargo, no será el resultado de los mismos motivos adquisitivos que el elegante francés muestra. Cuando Alekséi comienza a jugar, la emoción del juego le hace perder de vista su objetivo preestablecido de conseguir los fondos necesarios para cambiar su vida y conseguir a Polina. Lejos de detenerse cuando la suerte está a su favor, sigue apostando, porque «una especie de extraña sensación creció en mí, una especie de desafío al destino, algo así como un deseo de darle un golpe en la nariz, o sacarle la lengua». La emoción de esta «extraña sensación», que puede considerarse como un medio para superar su perpetua sensación de inferioridad, supera cualquier otra consideración, e invariablemente continúa apostando hasta quedar totalmente aniquilado.

Quienes ganan, en cambio, se comportan como la emblemática mujer francesa que, en una escena, hace «sus apuestas con tranquilidad, frialdad y cálculo; anotando con un lápiz y una hoja de papel los números que salían y tratando de encontrar los patrones según los cuales caían las probabilidades en un momento dado. Cada día ganaba mil, dos mil, o como

mucho tres mil francos […] y se marchaba de inmediato». Pero una vez que Alekséi experimenta la emoción del juego «poéticamente», es decir, la emoción de su «desafío al destino», encuentra la sensación tan estimulante que nunca desea que termine, y así se convierte no solo en un jugador incorregible, sino también en un perdedor empedernido.

Alekséi ha demostrado ser un ardiente patriota ruso que defiende con vehemencia las impopulares políticas de su país frente a las críticas extranjeras. Cuando Des Grieux comenta «cáustica y rencorosamente», refiriéndose a las pérdidas del tutor, que «los rusos carecían de talento incluso en el juego», Alekséi convierte la insultante observación en una «broma». «La ruleta está hecha para los rusos», declara, porque «la facultad de amasar capital se ha convertido, a través de un proceso histórico, prácticamente en el punto principal del catecismo de las virtudes y cualidades del hombre occidental civilizado». Los rusos nunca han aprendido a venerar esa acumulación de capital como un fin en sí mismo, pero también necesitan dinero, y por eso «son muy aficionados y susceptibles a métodos como, por ejemplo, la ruleta, que le permite a uno hacerse rico de repente, en apenas dos horas, y sin trabajar. Y como apostamos sin propósito, y además sin verdadero esfuerzo, ¡solemos perder!».

La parrafada de Alekséi no es solo una ingeniosa réplica al desdén de Des Grieux; su aplicación más amplia se hace evidente en el divertido episodio de la Tía (también llamada Abuela), que, en lugar de expirar en la fecha prevista en Moscú, desaparece inesperadamente en la escena de Roulettenberg y hace saltar por los aires todas las esperanzas depositadas en que su fortuna quede disponible para ser repartida. La anciana matriarca, despótica, pero fundamentalmente humana y de buen corazón, representa las tradicionales virtudes de la nobleza rusa, que no se han visto afectadas por los gustos y las modas extranjeras. Su imponente presencia inspira respeto y deferencia instantáneos.

El comportamiento de la Tía ilustra la opinión de Alekséi sobre la atracción rusa por la ruleta. Tentada al instante por un enriquecimiento tan milagroso y aparentemente sin esfuerzo, no presta atención a las advertencias de Alekséi y se pone a jugar de inmediato. Lo que posee la Tía es el imperioso orgullo de alguien acostumbrado a dar órdenes y ser obedecido, el orgullo de una terrateniente rusa todopoderosa en sus fincas. «"Ya está, míralo", dijo la abuela con rabia, "cuánto tiempo tendré que esperar hasta que el miserable cero aparezca"». Finalmente lo hace, y ella queda enganchada. No está dispuesta a parar hasta imponer su voluntad a las veleidades de la rueda; pierde mucho dinero, se obstina en cambiar sus valores a un ritmo ruinoso para seguir jugando y pierde hasta el último céntimo. Un préstamo de Lord Astley le permite volver cojeando a Rusia, donde planea reconstruir la iglesia parroquial local como penitencia por sus pecados de juego.

Otro aspecto de este episodio de la Tía es un importante presagio del desenlace del romance Alekséi-Polina. En su primera visita al casino, la Tía avergüenza a todos al insistir en entrar en sus augustos recintos acompañada por su mayordomo Potápich y su criada campesina Marfa. «¡Así es que, por ser una sirvienta, tengo que dejarla atrás!», replica ante las advertencias del general sobre las normas del decoro. «Ella también es un ser humano, ¿no? […] ¿Cómo podría ir a cualquier parte, si no es conmigo?». Más tarde, cuando el juego se ha apoderado de ella, pierde toda preocupación por Marfa y despide bruscamente a la criada cuando esta comienza a acompañar con devoción a su ama. Una vez que la pasión por el juego se ha impuesto, todos los demás sentimientos y relaciones humanas dejan de existir.

La llegada y la partida de la Tía crean una crisis en la vida de los demás personajes, ya que está claro que no dará un céntimo al general y que no cabe esperar que su misa fúnebre se oficie mañana. Des Grieux anuncia su intención de partir hacia Rusia y reclamar los bienes

del general. Antes de partir, envía una carta a Polina en la que le explica ceremoniosamente que debe renunciar a toda esperanza futura de amarle, pero que, como hombre de honor, entregará cincuenta mil francos al general en su nombre. Alekséi la encuentra sentada en su habitación esa noche y se da cuenta de que su presencia solo podía significar una cosa. «¡Porque eso significaba que ella me amaba! […] se había comprometido ante todo el mundo, y yo estaba allí de pie, negándome a entenderlo». La forma en que podría haberse comportado la indica al día siguiente Lord Astley, que comenta con acritud que Polina «venía ayer hacia aquí, y debería haberla llevado con una pariente mía, pero como estaba enferma, se equivocó y se fue con usted». Lejos de pensar en la mejor manera de proteger la reputación de su supuesta amada, Alekséi se apresura a jugar a la ruleta y a ganar los cincuenta mil francos necesarios para acabar con el insulto de Des Grieux.

Nada ha cambiado en sus relaciones; él sigue comportándose como si fuera necesario «comprar su respeto». En el casino, Alekséi consigue una sensacional racha de victorias, jugando frenéticamente al estilo «ruso»: «al azar, sin pensar». Su suerte continúa, y «ahora me sentía como un ganador y no tenía miedo de nada, de nada en el mundo, al apostar cuatro mil al negro». Al apostar a probabilidades imposibles, su personalidad, habitualmente aplastada, se libera de sus límites paralizantes; no es consciente de nada más que de la embriaguez de esta liberación, y solo interrumpe el juego accidentalmente, cuando oye las voces de los espectadores que se maravillan de sus ganancias. «No recuerdo», comenta, «si he pensado en Polina alguna vez durante todo este tiempo».

Al igual que había olvidado a Polina mientras jugaba, en el camino de vuelta se da cuenta de que lo que siente ahora tiene poco que ver con la situación de ella. Lo que domina sus emociones es «un tremendo sentimiento de regocijo, de éxito, de triunfo, de poder, no sé cómo expresarlo. La imagen de Polina también revoloteó por mi mente. Sin embargo, apenas podía recordar lo que me había dicho antes, y por qué había ido al casino». Cuando el primer comentario de él es sobre el mejor lugar para ocultar el dinero, ella se entrega a «la risa sarcástica que había escuchado tan a menudo cada vez que le hacía una de mis apasionadas declaraciones». Polina ya había percibido la falsedad de sus declaraciones en el pasado, y ahora ve confirmada su falsedad con nuevas evidencias. Es en este momento cuando se da cuenta de que la actitud de Alekséi no difiere realmente de la Des Grieux —ambos hombres calibran sus sentimientos más íntimos solo en términos pecuniarios—; es entonces cuando su orgullo y su dignidad lastimados provocan una crisis histérica. Volviéndose hacia Alekséi y detestándolo con toda su alma, dice amargamente: «No aceptaré tu dinero [...]. Estás dando demasiado. La amante de Des Grieux no vale cincuenta mil francos». Pero el verdadero patetismo de su condición se revela cuando se derrumba por completo, acaricia a Alekséi en un delirio y no deja de repetir: «Me amas […] me amas […]. ¿Me amarás?».

Alekséi pasa la noche con Polina en su habitación, y cuando ella se despierta le arroja «con infinita repugnancia» los cincuenta mil francos a la cara como habría querido hacer con Des Grieux. Alekséi todavía está desconcertado por este suceso mientras escribe su manuscrito un mes más tarde, y su pretendida falta de comprensión (en realidad, un autoengaño culpable) recuerda al modo en que excusa a sí mismo el hombre del subsuelo por haber maltratado a Liza, la prostituta, que había acudido a él en busca de ayuda. Alekséi es lo suficientemente honesto como para admitir que «con seguridad, todo sucedió en un estado de delirio; yo lo sabía demasiado bien, y […] sin embargo, me negué a tomar ese hecho en consideración». Pero luego trata de tranquilizarse diciendo que «ni el delirio ni la enfermedad de ella eran para tanto […]. Así que debe ser que sabía lo que estaba haciendo». Lo que sí sabía Polina era que el amor de Alekséi no había sido lo suficientemente genuino, lo

suficientemente desinteresado, como para resistirse a aprovecharse sexualmente de que estuviese tan trastornada e indefensa.

Todavía bajo el hechizo de la inspiración que le ha proporcionado su hazaña en el juego, Alekséi se va con sus ganancias a París en compañía de la señorita Blanche. La señorita Blanche es bastante honesta a su manera; mientras se gasta el dinero de Alekséi a manos llenas, le presenta a una amiga, Hortense, que lo mantiene ocupado de una manera que sugiere su apodo, *Thérèse-philosophe*, el título de una conocida novela pornográfica del siglo XVIII. Sin embargo, se aburre terriblemente en las fiestas de la señorita Blanche, donde se ve obligado a hacer de anfitrión de los más aburridos hombres de negocios, de los nuevos ricos y de «un puñado de miserables autores menores e insectos periodísticos» con «una vanidad y un engreimiento de tales proporciones que serían impensables incluso en casa, en Petersburgo, ¡y eso es mucho decir!». Toda la escapada llega a su fin, y Alekséi es enviado a su camino, una vez que todo su dinero —hacia el que muestra una total indiferencia (*«un vrai Russe, un calmouk!»* dice la señorita Blanche con admiración)— se ha dilapidado, en beneficio del prestigio social de la señorita Blanche.

Aunque la historia principal de *El jugador* termina con este episodio, un último capítulo, que data de un año y ocho meses más tarde, ofrece un comentario agudo. Alekséi se ha convertido en un jugador adicto que viaja por Europa y hace trabajos esporádicos como lacayo hasta que consigue reunir el dinero suficiente para volver a las mesas. Depende por completo de la «extraña sensación» que le produce el juego, la emoción que le permite afirmar su identidad y superar momentáneamente su sentimiento de inferioridad. «No, no era el dinero lo que ansiaba. solo quería que al día siguiente todos esos Hinzes [otro empleador], todas esas Oberkellners, todas esas magníficas damas de Baden, tuviesen que hablar de mí, contar mi historia, maravillarse conmigo, admirarme e inclinarse ante mis nuevas ganancias». Sin embargo, también siente que «me he entumecido; de alguna manera, es como si estuviese enterrado en una especie de fango». Este sentimiento lo despierta especialmente un encuentro con Lord Astley, supuestamente accidental, pero en realidad cuidadosamente concertado a instancias de Polina.

Mientras tanto, la Tía había muerto, dejando a Polina una cómoda herencia. Ella había estado vigilando a Alekséi de forma oculta pero protectora durante todo este tiempo. Lord Astley, enviado a escondidas para ver si Alekséi ha cambiado de alguna manera, descubre que está igual, si no peor. Lord Astley revela que ha venido a ver a Alekséi expresamente en nombre de Polina; es realmente a Alekséi a quien ella ha amado todo el tiempo. «Y lo que es peor, aunque te dijera que ella te sigue amando, ¡te quedarías aquí igual! Sí, te has destruido a ti mismo. Tenías algunas habilidades, una disposición viva, y no eres un mal hombre. De hecho, podrías haber servido a tu país, que tanto necesita a hombres como tú […]. Me da la impresión de que todos los rusos sois así, o estáis dispuestos a serlo. Si no es la ruleta, es otra cosa parecida […]. No eres el primero que no puedes entender lo que es el trabajo (no me refiero al pueblo llano). La ruleta es un juego eminentemente ruso». Lord Astley no hace más que repetir la anterior observación de Alekséi sobre el carácter «poético» de los rusos, pero ahora muestra el lado adverso de esta negativa a disciplinar la personalidad y a encauzarla para lograr un resultado deseado. El carácter «poético» de la personalidad rusa, si se deja que actúe sin control, puede conducir tanto al desastre personal como a la desaparición de todo sentido de obligación cívica o moral.

Leído en estos términos étnico-psicológicos, *El jugador* puede verse como un comentario brillantemente ambivalente de Dostoievski, inspirado en sus propias desventuras en el casino, sobre el carácter nacional ruso. Por muy desordenado e «indecoroso» que sea el carácter ruso,

sigue teniendo potencialidades humanas inaccesibles al estrecho, inhumano y filisteo afán de lucro de los alemanes, la pátina mundana, elegante y pérfida de los franceses, e incluso las virtudes sólidamente serviciales pero poco atractivas de los ingleses. «En su mayor parte», como comenta Alekséi a Polina, «los rusos estamos tan bien dotados que necesitamos genios para desarrollar nuestro propio código de modales. Y la mayoría de las veces el genio está ausente, porque, de hecho, es una rareza en todo momento. Solo entre los franceses y quizás algunos otros europeos el código de modales está tan bien definido que uno puede tener un aire de dignidad y, sin embargo, ser un hombre sin dignidad moral alguna».

Pero si los rusos aún no han elaborado su propio código de modales, y si los peligros de esa carencia se han hecho evidentes, solo pueden rebajarse intentando imitar cualquiera de los modelos europeos. A pesar de todas sus debilidades, Alekséi despierta simpatía tanto por su honestidad consigo mismo (excepto en el caso de su noche con Polina, que ella presumiblemente ha perdonado) como por su ojo infalible y su refrescante falta de respeto por las hipocresías, las pretensiones y las falsedades con las que los europeos encubren sus defectos. Hay en él un atractivo descaro y una sinceridad que se gana la amistad de todos los personajes «positivos» (Polina, la Tía, Lord Astley), y Dostoievski ciertamente esperaba que el lector compartiese algo de este sentimiento. Tampoco se pretendía percibir a Alekséi como un hombre *totalmente perdido*, si juzgamos por su reacción al enterarse de que Lord Astley había sido enviado por Polina: «"¿De verdad? ¿De verdad?", pregunté, mientras las lágrimas brotaban de mis ojos. No pude contenerlas». Tales lágrimas pueden presagiar cierta redención futura, y seguramente indican un sentimiento no distorsionado del que el anterior Alekséi había sido incapaz.

Aunque *El jugador* no debe leerse en términos simplemente biográficos, nos permite vislumbrar cómo Dostoievski puede haber racionalizado su adicción al juego para sí mismo. Desde este punto de vista, la obra puede considerarse tanto una autocondena como una apología. Sin duda, debió de ser un consuelo creer, como probablemente hizo Dostoievski, que sus propias pérdidas, que casi siempre se debían a no haber dejado de jugar cuando iba ganando, eran consecuencia de un rasgo nacional ruso positivo llevado al exceso, y no un mero defecto personal de su carácter. Después de todo, era un «poeta» en el sentido literal y simbólico de la palabra; y su «poesía» era la prueba de que le resultaba imposible subordinar su personalidad al dios de la carne que era el dinero, ante el cual, como había escrito en *Notas de invierno,* toda la civilización occidental estaba ahora postrada. Perdió materialmente, pero en cierto sentido ganó una cierta reafirmación de la identidad nacional con sus mismas pérdidas. También hay que tener en cuenta que en la época en que Dostoievski escribió *El jugador* su cesión a esta debilidad no había perjudicado hasta el momento a nadie más que a él mismo, y todavía podía referirse a ella con cierta fanfarronería. Solo tras su segundo matrimonio, la adicción comenzó a provocarle sentimientos de culpa y remordimiento agudos.

El jugador, en cualquier caso, es una pequeña obra brillante, cuyo estilo y técnica están en sintonía con la comedia social satírica que ya estaba presente en las novelas siberianas de Dostoievski. La relación entre Alekséi y Polina, y el retrato de las traicioneras seducciones del juego, son más profundos que estas producciones anteriores; pero, aunque el juego de Alekséi sea un «desafío al destino», este desafío no se desarrolla en el ámbito de los cuestionamientos morales y religiosos de las novelas principales. Por último, un aspecto no menos interesante de *El jugador* es que apunta tanto hacia atrás como hacia adelante en el desarrollo artístico de Dostoievski. La obsesión de Alekséi por ganar se asemeja en cierto modo a la fascinación de Raskólnikov por su teoría del crimen, y ninguno de los dos

personajes puede mantener el autocontrol total y racional de las emociones que es el prerrequisito del éxito. La figura de Polina, la mujer de alma pura degradada y casi enloquecida por la violación de sus sentimientos más profundos cuando se encuentra en posición de ser comprada y vendida, apunta al futuro. Los contornos de la reina Nastasia Filipovna en *El idiota*, consumida por el odio patológico hacia sí misma y hacia los demás por las mismas razones, ya son visibles aquí; también está, más débilmente, Aglaya Epanchina en los comentarios de Alekséi sobre la «las jóvenes damas rusas» y sus ilusiones sentimentales sobre los europeos. En la Tía, tenazmente longeva, la cálida y adorable tirana matriarcal, podemos ver un primer esbozo de la igualmente simpática y colérica señora Epanchina. Dostoievski ya estaba tanteando el camino hacia algunos de los personajes de su próxima gran novela, aunque cuando escribió *El jugador* aún no tenía la menor idea de en qué consistiría esta nueva gran empresa.

[1] *PSS*, 28/Bk. 2, pp. 50-51.

37.
FUGA Y EXILIO

Los días que siguieron a la boda estuvieron llenos de celebraciones posnupciales, y Anna comenta que «bebí más copas de champán durante esos diez días que en todo el resto de mi vida». También lo hizo su marido, y esas libaciones festivas provocaron el primer encuentro de Anna con las espantosas manifestaciones físicas de la temible enfermedad de Dostoievski. Le sobrevino en casa de su hermana, justo cuando Dostoievski, «extremadamente animado», estaba contando alguna historia. De repente, «se oyó un grito horrible e inhumano, o más exactamente un aullido, y se desplomó hacia delante»[1]. Aunque su hermana se puso histérica y huyó de la habitación con un «grito desgarrador», Anna agarró a Dostoievski firmemente por los hombros, trató de colocarlo en el sofá y, al no conseguirlo, apartó los muebles que lo obstruían y deslizó su cuerpo hasta el suelo. Allí se sentó sosteniendo su cabeza en su regazo hasta que sus convulsiones cesaron y él comenzó a recuperar la conciencia. El ataque fue tan severo que apenas podía hablar, y las palabras que lograba pronunciar eran un galimatías. Una hora más tarde sufrió otro ataque, «esta vez con tal intensidad que durante dos horas después de recuperar la conciencia gritó de dolor a voz en grito. Fue horrible»[2]. Tales ataques fueron afortunadamente infrecuentes, y Anna atribuye el que describe a la tensión nerviosa, así como a los obligados excesos con la bebida, de las visitas posnupciales.

Anna demostró ser capaz de superar estas duras pruebas para su entereza; no permitió que empañaran su alegría por ser la mujer de Dostoievski. Sin embargo, al principio se encontró indefensa ante una amenaza más insidiosa y encubierta, que surgió en parte de las circunstancias de la vida de Dostoievski, y en parte de sus contactos con otros miembros de la familia de Dostoievski, sobre todo con su hijastro, Pasha. La rutina de Dostoievski hacía casi imposible que ella pasase tiempo a solas con él. Escribía o leía por la noche, dormía casi toda la mañana y se levantaba a primera hora de la tarde. Anna, que era madrugadora, se ocupaba de los asuntos de la casa mientras él dormía, pero se dio cuenta de que era habitual que sus jóvenes sobrinos pasaran por allí a última hora de la mañana y se quedasen a comer. Por la tarde llegaban otros amigos y parientes, y a menudo se quedaban a cenar. Anna, sin experiencia en la gestión de un hogar, encontraba agotadora esta incesante ronda de hospitalidad. Las únicas personas que le resultaban interesantes y le divertían eran los amigos

literatos de Dostoievski; a Anna, más cercana en edad a los jóvenes, se le pedía que los llevara a otra habitación y se ocupara de su entretenimiento.

Lo irritante que resultaba la cuñada de Dostoievski, que no escatimaba en comentarios sobre las deficiencias de Anna como ama de casa —por supuesto, solo para ayudarla a mejorar—, no era nada comparado con las maquinaciones de Pasha, que llevó a cabo una campaña en toda regla destinada a socavar el matrimonio y a proteger su poder, hasta entonces indiscutible, sobre la gestión de la casa de Dostoievski. Anna no tardó en sentir que los agravios diarios formaban parte de un propósito más amplio de «enredarnos a mi marido y a mí en disputas y obligarnos a separarnos»[3]. Lo peor de todo es que, mientras Dostoievski estaba presente, Pasha ocultaba su hostilidad bajo una superficie de amabilidad; pero no se contenía a la hora de expresar groseramente su resentimiento en la cara de Anna cuando estaban a solas. Dostoievski, que era infinitamente paciente con los defectos de su hijastro, no se enteraba de nada, e incluso comentó felizmente la mejora de sus modales como resultado de la influencia de Anna.

Todas estas tensiones llevaron a Anna a cuestionar la viabilidad de su matrimonio. También le enfadaba que «él, "el gran maestro del corazón", no viera lo difícil que era mi vida y que siguiera presionando a sus aburridos parientes sobre mí y defendiendo a Pasha, que era tan hostil conmigo»[4]. La propia naturaleza de su relación hacía que su sensación de distanciamiento fuera importante. Por su parte, como explica Anna, esto era más «cerebral» que físico; su pasión por Dostoievski no era «una pasión que podría haber existido entre personas de igual edad». Era, más bien, «una idea que existía en mi cabeza […] era más bien adoración y reverencia por un hombre de inmenso talento y de tan nobles cualidades de espíritu», y «una punzante piedad por un hombre que había sufrido tanto sin conocer nunca la alegría y la felicidad, y que estaba tan abandonado por todos sus allegados»[5]. La base misma del amor de Anna por Dostoievski se vio amenazada por las condiciones de su vida en común.

Las cosas llegaron a un punto crítico aproximadamente un mes después de la boda, cuando Anna se sintió demasiado cansada y molesta para acompañar a Dostoievski a una fiesta nocturna en casa de los Maikov. En el momento en que su padrastro se marchó, Pasha la atacó con más vehemencia de la habitual, acusándola de gastar demasiado de «los fondos destinados a todos nosotros»[6]. Acosada, Anna se derrumbó por completo, se retiró a su habitación llorando, y seguía sollozando inconsolablemente en la oscura habitación cuando Dostoievski regresó a casa. En respuesta a sus angustiosas preguntas, Anna acabó por desahogar todas sus penas, que él escuchó atónito. Cuando Anna expresó su temor de que él hubiese dejado de amarla, él se apresuró a tranquilizarla y le propuso un viaje a Moscú que les permitiera escapar de las presiones de su rutina petersburguesa.

Dostoievski había pensado precisamente en ese viaje para ver a Katkov y obtener un adelanto que les permitiese viajar al extranjero en verano. La pareja reunida partió al día siguiente, y a su llegada Anna fue presentada a los Ivanov, que se sorprendieron gratamente de que él se hubiera casado con una joven respetable y no con «una nihilista con el pelo recogido que llevase gafas» (la información de que Anna era taquígrafa había provocado tales sospechas)[7]. Un incidente durante su visita le enseñó a Anna una lección que nunca olvidaría. Una noche, participando en una partida de cartas, se sentó junto a un joven muy animado al que respondió con entusiasmo. Dostoievski, que jugaba en otra sala, miraba con frecuencia para ver cómo le iba a Anna, y su estado de ánimo, a medida que avanzaba la velada, era cada vez más sombrío. Al regresar a su hotel, en respuesta a los intentos de Anna por animarle, se dirigió a ella furiosamente con la acusación de ser una «coqueta sin corazón»

que había flirteado con un hombre más joven toda la noche solo para atormentar a su marido[8]. Esta pequeña escena terminó con Dostoievski consolando a Anna y pidiéndole perdón por haberla acusado; pero reveló el pozo sin fondo de sus ansiedades, y ella resolvió ser más cuidadosa en el futuro.

Katkov no dudó en conceder a Dostoievski otro anticipo de mil rublos. Parecía que la esperanza de ir al extranjero se haría finalmente realidad, y Anna volvió a Petersburgo resplandeciente con una secreta sensación de satisfacción y triunfo. Todavía no se había dicho nada sobre su plan, pero los asuntos llegaron rápidamente a un punto crítico cuando Emilia Fiódorovna sugirió alquilar una gran casa para el verano en Pavlovsk. A esta propuesta, Dostoievski respondió que él y Anna estarían en el extranjero en ese momento. La conversación se interrumpió al instante, Emilia Fiódorovna fue a hablar con Dostoievski en privado en su estudio, y un furioso Pasha le dijo a Anna de forma rotunda que no toleraría ese viaje. Sin embargo, sus protestas a Dostoievski resultaron inútiles, y la familia acabó *exigiendo* que se dejaran sumas anticipadas para sus gastos antes de que la pareja partiese.

Cuando se sumaron estas cantidades, la cantidad superaba con creces los mil rublos que Katkov había prometido. Las cosas empeoraron cuando uno de los acreedores de Dostoievski insistió en el pago, al menos parcial, de una deuda bajo la amenaza de embargar y vender las pertenencias de Dostoievski. Los obstáculos financieros para el viaje parecían insuperables, y Dostoievski estaba dispuesto a tirar la toalla y aceptar Pavlovsk. Anna, sin embargo, estaba convencida de que «si queríamos salvar nuestro amor, necesitábamos estar a solas aunque solo fuera dos o tres meses […] entonces los dos estaríamos juntos para el resto de nuestras vidas, y nadie podría volver a separarnos». Con la determinación que siempre marcó sus acciones, decidió reunir el dinero del viaje ella misma empeñando su dote. «Las posesiones —muebles, ropa elegante— tienen una gran importancia cuando uno es joven», recuerda la elocuente Anna al recordar aquella época. «Le tenía mucho cariño a mi piano, a mis encantadoras mesitas y a mis cosas, a todas mis cosas bonitas recién adquiridas»[9]. Pero estaba convencida de que la felicidad futura de su matrimonio estaba en juego, y esta creencia se anteponía a cualquier otro sentimiento a la hora de guiar su curso de acción. Anna fue inmediatamente a consultar a su madre, que estuvo de acuerdo en que una medida tan radical era necesaria para asegurar el futuro de la unión.

«Ella era sueca», comenta Anna, «y temía que las buenas costumbres inculcadas por mi educación desaparecieran por culpa de nuestro estilo de vida ruso, con su desordenada hospitalidad»[10]. Dostoievski siempre se había negado a aceptar un centavo de las pertenencias de Anna y fue más difícil de persuadir; solo después de que ella se derrumbara y empezase a sollozar en la calle, implorándole que «salvara nuestro amor, nuestra felicidad», accedió apresuradamente[11]. Conocedora de las vacilaciones de su voluntad, Anna insistió en que fueran inmediatamente a solicitar un pasaporte extranjero. Por suerte, el empleado era un admirador de Dostoievski y prometió que el documento estaría listo en pocos días. La madre de Anna recogió las joyas, la plata y otros objetos de valor esa misma noche, y un día después vino un tasador para los muebles.

Dostoievski anunció entonces que él y Anna se irían al extranjero después de todo, ¡y a más tardar en un par de días! Las objeciones de Pasha se cortaron de raíz y Dostoievski dijo a sus dependientes que recibirían las sumas solicitadas, pero ni un kopek más; el dinero extra era de Anna. La pareja hizo las maletas rápidamente, confiando todos los arreglos financieros futuros a la madre de Anna, y solo se llevaron el mínimo necesario, ya que esperaban estar fuera no más de tres meses. Lo cierto es que no volverían hasta cuatro años más tarde. Aunque Anna pudo escribir más tarde que «estaré eternamente agradecida a Dios por

haberme dado fuerza en mi decisión de ir al extranjero», esta gratitud se vio a menudo atenuada por amargas reflexiones en los años más cercanos al acontecimiento[12]. La devoción y la resistencia moral de Anna fueron puestas a prueba al máximo, y fue su capacidad de estar a la altura del desafío lo que, a la larga, forjó una base inamovible para su matrimonio.

Los Dostoievski partieron para sus «vacaciones» europeas el 26 de abril de 1867, tomando el tren de Petersburgo a Berlín, y luego se trasladaron a Dresde, donde alquilaron tres habitaciones en una casa particular donde, al parecer, tenían la intención de instalarse. Dostoievski, muy endeudado con Katkov, planeaba trabajar allí en su próxima novela y escribir un artículo sobre Belinski por el que había recibido un adelanto de otro editor. Pero las distracciones que supusieron sus primeras semanas de vida en el extranjero, y sobre todo una desastrosa expedición de diez días a las mesas de ruleta de Hamburgo apenas un mes después de llegar, le impidieron avanzar en la novela.

Anna le había prometido a su madre que llevaría un registro del viaje, y este breve diario, que mantuvo hasta el nacimiento de su primer hijo, poco más de un año después, ofrece un relato de los acontecimientos cotidianos de la vida de Dostoievski. Desgraciadamente, a juzgar por sus páginas, Dostoievski apenas le habló de su obra; incluso cuando tenía algún conocimiento de ella —por ejemplo, le dictó su artículo perdido sobre Belinski— se limitó a registrar el hecho y no dijo ni una palabra sobre su contenido. Lo que le preocupaba —y no sin razón— eran las difíciles circunstancias en las que vivían, el problema de adaptarse a los continuos cambios de humor de Dostoievski y las dificultades de vivir en un entorno extranjero en el que no conocían a nadie y se veían constantemente obligados a buscarse para hacerse compañía.

Dostoievski no era una persona fácil de llevar, ni siquiera en las mejores condiciones, y su epilepsia, que se repetía continuamente, lo hacía siempre irritable, intolerante y beligerante. Tampoco mejoraba su temperamento su rabiosa xenofobia, que se manifestaba en una intensa aversión a los alemanes entre los que vivía y cuya lengua hablaba entrecortadamente. Anna era mucho más pacífica y menos intolerante, pero se unía a Dostoievski en la denuncia de la «estupidez» congénita de los alemanes o en la amargura por los pequeños engaños que sufrían a manos de camareros, propietarios y comerciantes. Lo que Anna llamaba el «carácter irritable y volcánico» de Dostoievski también provocó continuos desacuerdos entre ambos. A Dostoievski le molestaba que se cuestionasen sus opiniones, y a menudo reprendía a Anna con dureza cuando esta discrepaba de él. En una de esas ocasiones, cuando despotricaba contra los alemanes, «solo le contradije por tener algo que decir […] pero Fiódor […] me dijo que si era tan estúpida como para decir algo así, mejor estaría callada». En otra ocasión, ¡discutieron sobre una «puesta de sol»! Una disputa llevaba a menudo a la siguiente, y Anna anotó, desanimada, «¿Qué significa todo esto, esta perpetua disputa entre nosotros?»[13].

No obstante, Anna toleraba infinitamente las reacciones de mal humor de su marido y nunca olvidaba —cómo iba a hacerlo, siendo testigo compasiva y dolorosa de sus frecuentes convulsiones epilépticas— que gran parte de su irascibilidad la causaba el trastornado estado de sus nervios. Nunca se tomó en serio esos abusos; escribe: «Simplemente no puedo enfadarme con él; a veces compongo una cara severa, pero me basta con mirarle para que toda mi ira se desvanezca». Los enfados de Dostoievski, tal y como ella los describe, eran todos superficiales. Tenía la costumbre de despertarla y darle las buenas noches antes de irse a la cama (ella se retiraba antes), y entonces «hablamos durante mucho tiempo, y él me dice cosas bonitas y bromeamos y reímos, y ese es el momento en el que parece que nos

acercamos más y es la más preciosa para mí de todas las horas del día»[14]. Todas sus discusiones, por lo que se desprende del diario de Anna, terminaban con estas renovadas promesas de afecto.

Anna estaba decidida a que su matrimonio fuera un éxito. Lo que más temía, más que las dificultades derivadas de su pobreza o la personalidad voluble de Dostoievski, era perderlo por su anterior pasión por Suslova. Anna vigilaba a su marido y sabía que estaba en contacto con su examante. Justo antes de partir hacia Dresde, Dostoievski había recibido una carta de Suslova, a la que respondió poco después de llegar allí. Suslova llevaba un año viviendo en el extranjero, y él la puso al día. De Anna escribe que tiene «un carácter extraordinariamente bueno y abierto […]. La diferencia de edad es terrible (20 y 44 años), pero cada vez estoy más convencido de que será feliz. Tiene corazón y sabe amar»[15]. Dostoievski respondió a las quejas de Suslova sobre su propia tristeza con un enfoque implícito: «Dostoievski sabía que Anna no lo evaluaría en términos tan exigentes, y que lo que más necesitaba era una tolerancia inagotable. Cuando Dostoievski estaba ausente —pasaba mucho tiempo a solas en los cafés leyendo periódicos franceses y rusos—, Anna no tenía escrúpulos en mirar sus cartas. «Sé que no es normal leer las cartas del marido a sus espaldas» —comenta en tono culpable— «pero no pude evitarlo. La carta era de S[uslova]. Después de leerla, sentí frío en todo el cuerpo, y temblé y lloré de emoción. Tenía mucho miedo de que la vieja inclinación reviviera y se llevase por delante su amor por mí. ¡Querido Dios, no me envíes este miserable destino! Solo de pensarlo se me paraliza el corazón»[16]. Lamentablemente, la carta de Suslova se ha perdido, junto a otra posterior que Anna recogió en la oficina de correos justo después de despedir a Dostoievski en Hamburgo. Abriendo con cuidado la solapa para poder volver a sellarla, decidió que «era una carta muy estúpida y torpe, y dice muy poco de la comprensión de quien la escribe. Estoy segura de que está furiosa por el matrimonio de Fiódor. Me acerqué al mirador y vi que tenía la cara cubierta de pequeñas manchas rojas de emoción»[17]. Este posible desafío a su matrimonio ciertamente fortificó la decisión de Anna de soportar todas las onerosas cargas que implicaba.

El romance de Dostoievski y Anna había florecido en el curso de su trabajo juntos en *El jugador,* y hay una cierta ironía en que su futura unión se inaugurase bajo los auspicios de esta creación. Nada puso más en aprietos a Anna que la reaparición de la obsesión por el juego de Dostoievski cuando empezaron a vivir en el extranjero. Tres semanas después de instalarse en Dresde, Dostoievski empezó a hablar de hacer un viaje a Hamburgo para probar suerte, y Anna, aunque temía la perspectiva («cuando pienso en que se vaya y me deje aquí sola, me recorren escalofríos»), no puso ninguna objeción. En cambio, le aseguró que podía cuidar de sí misma satisfactoriamente, y escribió en su diario: «Veo que este lugar empieza a cansarle y a ponerle de mal humor […] y en la medida en que el pensamiento de este viaje llena su mente hasta la extinción de todo lo demás, ¿por qué no dejar que se dé el gusto?»[18].

Para Dostoievski, la pasión y la emoción de la obra, que transmite tan vívidamente en *El jugador*, eran obviamente el señuelo, pero siempre había razones objetivas que le permitían racionalizar su deseo, y estas razones acababan de adquirir una nueva urgencia. Justo antes de partir, dos de sus acreedores presentaron cargos que podrían haber conducido a su detención y encarcelamiento en la prisión para morosos. Como escribió un poco más tarde a Apolón Maikov, «por muy poco no me llevan preso»[19]. Así pues, Dostoievski ya no podía regresar a Rusia sin arriesgarse a ser encarcelado, y su única posibilidad de recuperar su patria era obtener suficiente dinero para pagar sus deudas. Además, tenía la esperanza de fundar una familia, con todos los nuevos gastos que ello supondría (pues Anna se había quedado

embarazada poco después de su salida de Rusia). Nunca había estado Dostoievski bajo mayor presión psicológica para obtener fondos rápidamente, y le perseguía la imagen de otros haciéndolo fácilmente en las mesas de ruleta.

Dostoievski tomó el tren a Hamburgo el 4 de mayo, más presa de la agitación y el remordimiento que de la emoción de dejar a Anna llorando en la estación. Le escribió un día después: «Estoy actuando de forma estúpida, más aún, mal y por debilidad, pero solo hay una minúscula posibilidad y al diablo, con eso basta»[20]. A pesar de haber previsto solo un intervalo de cuatro días, Dostoievski permaneció en Hamburgo durante diez días, ganando y perdiendo, y perdiendo hasta la camisa finalmente. Empeñó su reloj, por lo que, como comenta Anna a su regreso, nunca supo qué hora del día o de la noche era.

Duele leer las agitadas cartas que le escribía a diario; continuamente oscilan entre la autoflagelación por haber cedido a la tentación y las frenéticas reafirmaciones de la posibilidad de ganar si uno pudiera manifestar el autocontrol tan antitético al carácter nacional ruso. «He aquí mi observación definitiva, Anya: si uno es prudente, es decir, si es como si estuviera hecho de mármol, frío e inhumanamente cauto, entonces, definitivamente, sin ninguna duda, puede ganar todo lo que desee». En el casino siempre había alguien que realizaba tal hazaña; en esta ocasión era un judío que jugaba «con una compostura horrible e inhumana» y «se llevaba el dinero», saliendo cada día con mil gulden. Dostoievski relata que tiene breves periodos en los que es capaz de adoptar tal compostura, y siempre gana mientras duran, pero muy pronto pierde el control y se deja llevar por una imprudencia desastrosa. Al igual que Alekséi Ivanóvich en *El jugador*, encuentra todo el asunto moralmente repugnante, e implica a su esposa: «Anna, prométeme que nunca mostrarás estas cartas a nadie. No quiero que se hable de mi abominable situación. Un poeta sigue siendo un poeta»[21].

Lo sorprendente de estas cartas, aparte de su patética revelación de la debilidad y la capacidad de autoengaño de Dostoievski, es la profundidad de los sentimientos de culpa que expresan. Dostoievski se había reprendido a sí mismo en el pasado por pérdidas en el juego que no podía permitirse, pero nunca había dado paso a autoflagelaciones tan extremas. Nunca antes, sin duda, había habido alguien tan indefenso que dependiera de él como Anna, y nunca antes se había sentido tan moralmente reprobable al sacrificarla a su compulsión. Como comenta, después de confesar que se había jugado el dinero que ella le había enviado para el billete de vuelta: «Oh, si el asunto solo me afectase a mí […] me habría reído, lo habría dejado como un mal trabajo y me habría ido. Una cosa y solo una me horroriza: ¿qué dirá, qué pensará de mí? ¿Y qué es el amor sin respeto? Después de todo, por culpa de esto nuestro matrimonio se ha estado tambaleando. Oh, querida, no me culpes permanentemente». Suplicando a Anna que le envíe de nuevo el dinero para el billete, le ruega que no venga ella misma por desconfianza. «Ni se te ocurra venir tú misma por no confiar en mí. Tal falta de confianza —pensar que no volveré— me mataría»[22].

A medida que sus pérdidas aumentaban y lo desesperado de su situación se hacía evidente, lo que parecía ser el único medio de salvación era la panacea de volver a trabajar. «Querida, nos quedará muy poco dinero», escribe, «pero no te quejes, no estés abatida y no me reproches […]. Escribiré a Katkov de inmediato y le pediré que me envíe otros quinientos rublos a Dresde [...]. Por mi parte, me pondré a trabajar en el artículo sobre Belinski, y mientras espero la respuesta de Katkov lo terminaré. Mi ángel, tal vez esto sea incluso lo mejor; me libraré de ese pensamiento maldito sobre el juego, esa monomanía. Ahora de nuevo, como el año pasado (antes de *Crimen y castigo*), triunfaré gracias al trabajo»[23]. Tales propósitos eran invariablemente el resultado de las desventuras de Dostoievski en el juego.

Dostoievski regresó por fin a una Anna sufrida y solitaria, que había intentado valientemente no ceder a la desesperación en su ausencia. Escribió su prometida carta a Katkov solicitando un nuevo adelanto, y la vida retomó su curso ordinario mientras la pareja esperaba una respuesta y vivía frugalmente con algo de dinero (mucho menos de lo que esperaban) enviado por la madre de Anna. Una de las pocas diversiones de los Dostoievski en Dresde, aparte de escuchar conciertos en los parques públicos, era visitar el museo de arte de Dresde, la Gemäldegalerie. Anna comenta que Dostoievski se apresuraba «de una sala a otra […] y nunca se paraba sino frente a sus cuadros favoritos»[24]. Estos cuadros eran todos —con la excepción de *Acis y Galatea* de Claude *Lorrain*— representaciones de Cristo o de Cristo y la Virgen. Pocos meses antes de que comenzara a esforzarse por crear una nueva novela, Dostoievski se sumergía así en las emociones derivadas de la contemplación de las imágenes de Cristo y la Madre de Dios pintadas por algunos de los más grandes artistas de la tradición renacentista occidental. Ya no se trataba de las imágenes icónicas altamente formalizadas que había visto en las iglesias rusas, sino de representaciones de Cristo como un ser humano de carne y hueso, que existía e interactuaba con un mundo real en el que existía el dinero y había que pagar impuestos. Nunca antes había estado tan expuesto a este tipo de imágenes, y es difícil calibrar el impacto que pudieron tener en su sensibilidad en ese momento. ¿Puede ser una simple coincidencia que su siguiente novela surgiera solo cuando descubrió un personaje llamado «Príncipe Cristo» en sus apuntes, y cuando, en efecto, se propuso proporcionar una contrapartida literaria rusa a las imágenes que tanto había admirado en la Gemäldegalerie de Dresde?

La intención de Dostoievski había sido trasladarse a Suiza tras recibir los fondos de Katkov, pero al planificar el viaje, la seductora idea de hacer una escala en Baden-Baden para recuperar sus pérdidas en el juego le tentó de nuevo, sobre todo porque, en sus cartas a Anna desde Hamburgo, se había quejado de que su preocupación por el bienestar de ella era una fuente de trastornos emocionales que le impedían poner en práctica su infalible «método» para ganar. Había sido un error no haberla llevado consigo; pero si estaban juntos en Baden, este obstáculo para el éxito quedaría eliminado. Como Anna escribe con tristeza en sus memorias, «él hablaba tan persuasivamente, citaba tantos ejemplos en prueba de su teoría, que me convenció a mí también», y ella aceptó pasar dos semanas en Baden-Baden, «contando con que mi presencia mientras escribía su obra le proporcionaría una cierta influencia de contención. Una vez tomada esta decisión, Fiódor Mijáilovich se tranquilizó y empezó a reescribir y terminar el artículo que le costaba», el de Belinski[25].

La pareja partió de Dresde hacia Baden-Baden el 21 de junio y el 3 de julio y llegó un día después, con tan poco dinero que alquilaron dos habitaciones sobre una herrería en la que empezaban a trabajar a las cuatro de la mañana. Anna, que sufría algunos de los síntomas de su embarazo, se sentía a menudo débil y mareada, y estaba sujeta a accesos de depresión y apatía. Sin embargo, la mayor parte de las veces ocultó con gallardía sus temores y recelos a su marido y demostró una extraordinaria entereza para hacer frente a las enojosas exigencias que le imponían las carencias de Dostoievski.

Comenzó a jugar inmediatamente, con los resultados habituales, pero ganando de vez en cuando sumas lo suficientemente grandes como para darles cierta seguridad por el momento y permitirle seguir jugando con apuestas más pequeñas. Esto era lo que pretendía hacer, y entregaba las cantidades ganadas a Anna para que las guardase; pero después de perder la cantidad asignada siempre volvía y pedía más. A Anna le resultaba imposible soportar sus súplicas, porque él estaba muy atormentado por el conflicto entre su remordimiento y su irresistible obsesión. Una escena típica ocurrió el tercer día, cuando la mitad de su dinero se

había esfumado; después de perder otras cinco piezas de oro, Dostoievski «se excitó terriblemente, rogándome que no pensara que era un bribón por haberme robado mi último mendrugo de pan solo para perderlo, mientras yo solo le imploraba que estuviese tranquilo, y por supuesto le decía que no pensaba todas esas cosas de él, y que debía tener todo el dinero que quisiera. Entonces se fue y yo lloré amargamente, del todo abatida por estos sufrimientos y tormentos auoinfligidos»[26].

En medio de sus propias preocupaciones sobre el futuro (trabajó para mejorar sus habilidades de taquigrafía, y comenzó a practicar la traducción del francés como una posible fuente de ingresos para la familia), Anna se encontró continuamente llamada a calmar el propio abatimiento y las punciones que se infligía a sí mismo Dostoievski. Una vez salió a jugar, prometiendo volver rápidamente a casa, y regresó solo siete horas después, sin un centavo y «totalmente ido». Anna trató de calmarlo, «pero no me ahorró ninguno de sus autorreproches, llamándose estúpidamente débil, y rogándome, sabe Dios por qué, que lo perdonara, diciendo que no era digno de mí, que él era un cerdo y yo un ángel, y un montón de otras insensateces del mismo tipo […] y para tratar de distraerlo lo mandé a comprar velas, azúcar y café para mí. Me molestó terriblemente el estado en que se encontraba, por temer que pudiera dar lugar a otro ataque»[27].

Se describe uno de estos ataques, lo cual nos ayuda a comprender por qué Anna consideraba que casi cualquier cosa —incluso ceder sin protestar a la manía de Dostoievski— era mejor que arriesgarse a la posibilidad de provocar un ataque epiléptico. «Le limpié el sudor de la frente y la espuma de los labios, y el ataque solo duró un rato y no fue, me pareció, grave. No se le salían los ojos de la cabeza, aunque las convulsiones eran graves […] poco a poco fue recuperando la conciencia. Después, me besó las manos y luego me abrazó […]. Me apretó apasionadamente contra su corazón, diciendo que me amaba locamente, que sin más me adoraba. Después de los ataques, siempre le asalta el miedo a la muerte. Dice que teme que acaben matándolo, y que debo cuidarle». Dostoievski también le pidió a Anna que se asegurase, al despertarse a la mañana siguiente, de comprobar si él seguía vivo[28].

El propio Dostoievski se asombraba de la extraordinaria tolerancia de Anna hacia sus defectos, incluso cuando esto significaba empeñar no solo sus anillos de boda, sino también los pendientes y el broche que le había regalado y, como último recurso, el abrigo de Dostoievski y el chal de encaje y el vestido de repuesto de Anna. Incluso le comentó que «si yo hubiera sido mayor […] me habría comportado de forma muy diferente, y yo le dije […] que, si mi marido estaba tratando de hacer algunas cosas estúpidas, yo, como su esposa, no debía permitir nada de eso». En otra ocasión en la que ella había cedido una vez más a sus ruegos, le dijo, quizá medio en serio, que «habría sido mejor para él tener una esposa gruñona que le estaría […] regañando en lugar de consolarle, y que era positivamente doloroso para él el modo en que yo era tan dulce»[29]. La negativa de Anna a culpar o reprender a Dostoievski podría haber aumentado su sentimiento de culpa al bloquear la posibilidad de volverse contra un juez acusatorio, pero tal oleada de culpa nunca condujo a más que un acceso momentáneo de autocrítica moral.

La paciencia de Anna, por más prodigios de autocontrol que le haya costado, fue ampliamente compensada (a sus ojos) por la inmensa gratitud y el creciente apego de Dostoievski. Cuando Anna comentó una vez que podía haber afectado negativamente a su suerte, Dostoievski respondió: «“Anna, mi pequeña bendición, cuando muera recuerda solo cómo te he bendecido por la suerte que me has traído”, añadiendo que nunca le había llegado una suerte mayor, que Dios había sido realmente generoso al concederme, y que cada día rezaba por mí y solo temía que un día todo esto pudiera cambiar, que hoy le amaba y le

compadecía, pero que una vez que mi amor cesase, nada sería igual». «Eso, sin embargo», se apresura a escribir Anna, «nunca sucederá, y estoy segura de que siempre nos amaremos tan apasionadamente como ahora»[30].

«Había que aceptarlo», escribió en sus memorias muchos años después, «para ver su pasión por el juego como una enfermedad para la que no había cura»[31]. Tal conclusión no hacía más que extender a los juegos de azar la misma actitud que ella adoptó hacia la irritabilidad personal de Dostoievski. Aunque este rasgo la llevaba a menudo a maltratarse a sí misma y a los demás, culpaba a la epilepsia de Dostoievski y se negaba a aceptarla como su auténtica naturaleza. A la mañana siguiente de la crisis mencionada, señaló: «Pobre Fiódor, sufre tanto después de sus ataques y está siempre tan irritable, y propenso a desvariar por nimiedades, que tengo que soportar mucho en estos días de enfermedad. No tiene importancia, porque los demás días, en los que él se muestra dulce y gentil, son muy buenos. Además, veo que cuando me grita es a causa de la enfermedad, no por mal humor»[32].

A medida que los angustiosos días transcurrían sin cambios notables, sin que pareciese haber un final a la vista, incluso la indulgencia de Anna, aparentemente infinita, comenzó a agotarse. Justo después de que Dostoievski fuera a empeñar su broche y sus pendientes, escribe: «Ya no podía controlarme y comencé a llorar amargamente. No era un llanto ordinario, sino una especie de sollozo espantoso y convulsivo, que me provocaba un terrible dolor en el pecho y no me aliviaba en absoluto. Comencé a envidiar a todas las demás personas del mundo; me parecían todas felices, y solo nosotros —o eso me parecía— éramos completamente desgraciados»[33]. Anna se confiesa a sí misma que deseaba que Dostoievski se mantuviera alejado el mayor tiempo posible; pero cuando aquel día se volvió para decirle que había perdido el dinero obtenido para sus joyas, y lloró al decir «¡Ahora te he robado tus últimas cosas y me las he jugado!», se hundió de rodillas ante su silla para intentar calmar su desdicha. «Hice lo que pude para consolarlo, pero no conseguí detener su llanto»[34].

Solo hay unos pocos casos en los que critica abiertamente a su marido; y estos arrebatos están siempre motivados por su incesante preocupación por la familia de su hermano muerto. Ninguno de los tormentos de su situación actual le molestaría en absoluto, insiste Anna, «si supiera que toda esta miseria es inevitable, pero que tengamos que sufrir para que una Emilia Fiódorovna y su prole puedan darse la gran vida, y que yo tenga que empeñar mi abrigo para que ella pueda tener uno, despierta en mí un sentimiento que es de todo menos agradable, y me duele encontrar tanta desconsideración y tan poca comprensión y bondad humana en alguien a quien quiero y aprecio tanto». Este es el brote de rebeldía más extremo en las páginas de Baden de su diario, y apenas unas frases después, Anna retrocede ante su propia audacia: «Estoy furiosa conmigo misma por albergar pensamientos tan horribles contra mi querido, dulce y bondadoso marido; seguramente soy una criatura horrible»[35].

Dostoievski había vuelto a escribir a Katkov para pedirle un nuevo anticipo, aunque había dudado en hacerlo desde Baden-Baden, cuya reputación como balneario de juego haría evidente la razón de este nuevo llamamiento; pero se tragó su orgullo ante la extrema necesidad. Mientras tanto, escenas del tipo ya descrito se repetían a diario, y cuando su último recurso —su madre— pareció agotarse, Anna comenzó a mostrar su descontento más abiertamente. «Le dije […] que durante todo un mes había soportado y no había dicho ni una palabra, incluso cuando ya no nos quedaba nada más, porque todavía podía esperar alguna ayuda de mamá, pero que ahora todo estaba acabado, es imposible pedirle más a mamá, y además me daría vergüenza hacerlo»[36].

Se volvió contra Dostoievski justo después de recibir una carta de su madre y enterarse de que sus muebles podrían perderse. «Cuando Fiódor empezó a hablar de “los malditos

muebles", me dolió tanto que empecé a llorar amargamente, y él fue incapaz de calmarme. Simplemente no pude controlarme, y dije que la sola idea de ganar una fortuna a través de la ruleta era totalmente ridícula, y en mi enfado me burlé de él, llamándole "benefactor de la humanidad". Estoy bastante convencido de que, aunque ganásemos, solo sería en beneficio de toda esa horrible gente, y no sacaríamos ni un ápice de provecho». Dolido por la frase de Anna, Dostoievski la acusó al día siguiente de ser «dura con él»; y esta acusación dio lugar a una explosión en el diario, donde enumera todos sus numerosos agravios y compara con pesar su propia indulgencia con los abusos de la primera esposa de Dostoievski. «No vale la pena controlarse», escribe. «María Dimitrievna nunca dudó en llamarle granuja, bribón y criminal, y con ella él se comportaba como un perro obediente»[37].

El 21 de julio/2 de agosto, Anna recibió otro giro postal de su madre, y con esta cantidad, combinada con las recientes ganancias de Dostoievski, tenían por fin lo suficiente para pagar sus deudas, rescatar todo lo empeñado, cubrir su pasaje a Ginebra y vivir allí hasta que llegase el siguiente adelanto de Katkov. Anna menciona haber empezado a hacer las maletas y haber hecho «varios preparativos para el viaje»[38]. Dostoievski se puso a jugar furiosamente el mismo día en que se hicieron estas anotaciones; y Anna, que se sentía mal, se indignó cuando él regresó a casa con la letanía y las exigencias habituales. Por suerte, aquella noche consiguió ganar y reponer su tesorería. Al día siguiente, después de haber ido a reclamar las joyas y el anillo de boda de Anna por la mañana, Dostoievski regresó a las ocho de la tarde y «enseguida se volvió contra mí en un arrebato de ira y lágrimas, informándome de que había perdido hasta el último céntimo del dinero que le había dado para rescatar nuestras cosas [...]. Fiódor se llamó a sí mismo un canalla indecible, diciendo que era indigno de mí, que no tenía por qué perdonarle, y no dejó de llorar en todo momento. Al final conseguí calmarle y decidimos irnos de aquí mañana»[39]. Ella le acompañó entonces al prestamista, temiendo confiarle otra suma, después de lo cual ambos fueron a la estación a informarse sobre los horarios.

Dostoievski siguió apostando el último día y perdió cincuenta francos que Anna le había dado, así como veinte más obtenidos al empeñar un anillo. Ya sin fondos para el viaje, empeñaron de nuevo los pendientes de Anna, canjearon la alianza y compraron los billetes. Una hora y media antes de la salida, Dostoievski vuelve al casino con veinte francos para una última aventura, por supuesto sin éxito. Anna anota lacónicamente: «Le dije que no se pusiera histérico, sino que me ayudase a sujetar los baúles y a pagar a la casera»[40]. Después de arreglar las cuentas, lo que resultó ser un asunto desagradable, finalmente se fueron a la estación. Nadie —ni siquiera las sirvientas, a las que Anna creía haber tratado con consideración y cuya ingratitud censura— se molestó en despedirlos.

En las primeras páginas de su novela *Humo*, Turguénev describe vívidamente la multitud que se agolpa en la Konversationshaus de Baden-Baden. Este era el nombre del edificio principal del balneario; contenía en su parte central sus famosas salas de juego, una sala de lectura en el ala derecha y un renombrado restaurante y café en la izquierda. Las damas recordaban a Turguénev con sus brillantes vestidos «el brillo intensificado y el ligero revoloteo de los pájaros en primavera, con sus alas teñidas de arco iris»[41]. A la pobre Anna le disgustaba ir allí por lo cutre de su único vestido negro, aunque el puro tedio la impulsaba a visitar la sala de lectura repleta de revistas francesas, alemanas y rusas.

No muy lejos del café había un lugar conocido como el «árbol ruso», donde los numerosos visitantes rusos acostumbraban a reunirse, intercambiar las últimas noticias, y tal vez también echar un vistazo al más distinguido habitante ruso de la ciudad, Turguénev. Dostoievski nunca frecuentó el «árbol ruso», y tal vez era el único de sus compatriotas que no

tenía ningún interés en ver o ser visto por Turguénev; de hecho, esperaba fervientemente que ni él ni Turguénev se vieran. Turguénev era una de las pocas personas a las que Dostoievski había recurrido mientras estaba atrapado en Wiesbaden y la deuda pendía sobre él. La suerte quiso que, pocos días después de llegar a Baden-Baden, Dostoievski estuviera paseando con Anna cuando se encontró con Iván Goncharov, el autor de *Oblomov,* a quien describió en una ocasión como una persona con «el alma de un funcionario de poca monta […] y los ojos de un pescado al vapor, a quien Dios, como si fuera una broma, ha dotado de un talento brillante»[42]. Goncharov contó a los Dostoievski cómo «Turguénev había visto ayer a Fiódor; pero no le había dicho nada sabiendo que a los jugadores no les gusta que les hablen»[43]. Ahora le correspondía a Dostoievski hacer una visita a Turguénev. «Como Fiódor le debe a Turguénev cincuenta rublos, debe hacer lo posible por ir a verle, o de lo contrario Turguénev pensará que Fiódor se aleja de él por miedo a que le pida dinero»[44].

Malherido por el altercado en torno a *Padres e hijos*, Turguénev se había refugiado en Baden-Baden para lamerse las heridas. Incluso un viejo amigo y aliado natural como Herzen se había vuelto contra el moderado liberalismo prooccidental de Turguénev, que se encogía ante el espectro de la revolución. Una brillante serie de artículos, *Finales y comienzos*, publicada por Herzen en *La Campana* durante 1862-1863, constituyó un ataque directo a las convicciones más preciadas de Turguénev, y dio lugar a una respuesta igualmente famosa. Uno no puede vivir sin un Dios, escribió Turguénev en una carta personal, y Herzen «ha levantado [su] altar a los pies de la piel de cordero [el campesino ruso], el misterioso Dios del que no se sabe prácticamente nada»[45]. Esta aguda divergencia de ideales políticos se vio agravada por una desagradable referencia en *La Campana* que describía a Turguénev (sin mencionar su nombre) como «perdiendo el sueño, el apetito, su pelo blanco y sus dientes» por miedo a que el zar no supiera de su arrepentimiento[46]. Se trataba de una alusión a una carta de Turguénev al zar, escrita cuando su nombre se vio envuelto en una investigación, en la que pedía inútilmente que no se le llamara a Rusia para testificar, y en la que negaba falsamente cualquier relación con la propaganda revolucionaria que emanaba de Londres a través de la Prensa Rusa Libre de Herzen.

Los ecos de esta feroz disputa resuenan a lo largo de *Humo* y están detrás de algunos de sus pasajes más duros, dirigidos al eslavofilismo tanto de la derecha como de la izquierda. Las más afiladas críticas de Turguénev están reservadas para aquellos que, sea cual sea su tendencia política, albergan la esperanza de un destino especial reservado a Rusia y su pueblo. El portavoz de Turguénev es un personaje menor llamado Potugin, que declara que, si Rusia desapareciera repentinamente de la faz de la tierra, con todo lo que ha creado, el acontecimiento se produciría «sin que se moviera un solo clavo de su sitio […] porque ni siquiera el *samovar*, los zapatos de lana tejidos, el yugo-puente y el morcillo —estos son nuestros productos más famosos— los inventamos nosotros»[47].

La publicación de la novela de Turguénev en abril de 1867 desató una tormenta aún más furiosa que la que produjo *Padres e hijos,* y esta vez el novelista fue atacado por todos lados y por todo el mundo. Annenkov le escribió, justo después de su aparición en las páginas de *El Mensajero Ruso*, que «la mayoría está asustada por una novela que les invita a creer que toda la aristocracia rusa, sí, y toda la vida rusa, es una abominación»[48]. Tan indignada estaba la buena sociedad, a la que Turguénev pertenecía por nacimiento y crianza, que los miembros del excluyente Club Inglés estuvieron a punto de escribirle una carta colectiva para expulsarlo (la carta nunca fue enviada, pero un celoso «amigo» informó a Turguénev del incidente). Escribiendo a Dostoievski a finales de mayo de 1867, Maikov le puso al corriente de la reacción rusa: «Los admiradores de *Humo*», dice, «solo se encuentran entre los

polonófilos»[49]. La reacción de Dostoievski a la novela, que había leído antes de salir de Rusia, fue muy parecida; y la disputa entre los dos hombres contenía, por tanto, una dimensión social y cultural además de una puramente personal y relacionada con sus temperamentos.

El relato de su encuentro y disputa en Baden-Baden figura en una carta de Dostoievski a Maikov, escrita un mes después en Ginebra. «Le diré con franqueza», comienza Dostoievski. «Incluso antes de eso [la visita] el hombre me desagradaba personalmente». El malestar de Dostoievski, admite, se agravó por su deuda impagada; pero «también me desagrada su abrazo aristocráticamente farsante con el que empieza a besarte pero te ofrece la mejilla. Los horribles aires de un general». Los modales de la clase alta de Turguénev siempre habían irritado a Dostoievski, que utilizará este mismo detalle en su mordaz retrato del famoso escritor Karmazinov (una caricatura mortal de Turguénev) en *Los demonios*. Sin embargo, no eran tanto los modales de Turguénev lo que ahora explicaba la hostilidad de Dostoievski; «lo más importante es que su libro *Humo* me ofendió»[50]. «Criticó a Rusia y a los rusos de forma monstruosa, horrible», escribe Dostoievski. «Turguénev dijo que debíamos arrastrarnos ante los alemanes, y que todos los intentos de rusificarnos e independizarnos eran una porquería y una estupidez». Cuando Turguénev comentó que «estaba escribiendo un largo artículo contra los rusófilos y los eslavófilos», Dostoievski respondió con la réplica más citada de su intercambio epistolar: «Le aconsejé, por conveniencia, que pidiera un telescopio a París. ¿Para qué?», preguntó. "Está lejos de aquí", le contesté. "Dirija su telescopio hacia Rusia y examínenos, porque de otro modo es muy difícil ver cómo somos"»[51].

Sorprendido por el sarcasmo de Dostoievski, Turguénev «se enfadó terriblemente»; y entonces Dostoievski, con un aire de «ingenuidad extraordinariamente acertada», abandonó por un momento su postura antagonista y se deslizó hacia el papel de colega autor que lo tranquilizaba: «Pero realmente no esperaba que todas estas críticas hacia ti y el fracaso de *Humo* te irritasen tanto; sinceramente, no vale la pena, olvídate de todo eso». Este consejo no hizo más que exacerbar el enfado de Turguénev, quien, «poniéndose rojo, respondió: "¡Pero si no estoy nada irritado! ¿Qué quieres decir?"». Dostoievski cogió entonces por fin su sombrero; pero antes de irse, «de alguna manera, sin intención alguna», asegura Maikov, «dijo lo que se había acumulado en su alma sobre los alemanes durante esos tres meses». Como sabemos por el diario taquigráfico de Anna, esta acumulación era como una bilis sin diluir; y Dostoievski se lanzó a denunciar al pueblo alemán llamándolo «pícaro y estafador […] mucho peor y más deshonesto que el nuestro»[52].

«Puesto que sigues hablando de civilización», continúa Dostoievski, «¿qué ha hecho la civilización por ellos y de qué pueden presumir tanto y decirse superiores a nosotros?». Estas palabras llevaron a Turguénev al paroxismo de su ira: «Se puso pálido (literalmente: ¡no exagero ni un poco!) y me dijo: "Al hablar así me ofendes *personalmente*. Deberías saber que me he establecido aquí de forma permanente, que me considero alemán, no ruso, ¡y estoy orgulloso de ello!". Le contesté: "No podía esperar en absoluto que dijeras eso, y por lo tanto te ruego que me perdones por haberle ofendido". Entonces nos separamos con toda tranquilidad y me juré a mí mismo no volver a poner los pies en casa de Turguénev»[53]. Se supone que Turguénev también resolvió no volver a ver a Dostoievski, llamándole al día siguiente a las diez de la mañana y dejándole una tarjeta porque Dostoievski se había empeñado en informarle de que nunca estaba disponible antes del mediodía.

Hay otro pasaje de la carta a Maikov que es de gran importancia, porque conduce a Dostoievski a observaciones que prefiguran *El idiota*. «¡Y esta gente —declara Dostoievski— se jacta, por cierto, de ser *atea*! Él mismo [Turguénev] me dijo que es ateo hasta la

médula»[54]. Sea cual sea su origen, la declaración de Turguénev hizo que Dostoievski estallara ante Maikov: «¡Pero Dios mío, el deísmo nos dio a Cristo, es decir, una noción tan elevada del hombre que no puede ser comprendida sin reverencia, y uno no puede dejar de creer que este ideal de humanidad es eterno! ¿Y qué nos han presentado ellos, los Turguénev, Herzen, Utin y Chernyshevski? En lugar de la más elevada y diversa belleza, a la que escupen, son tan asquerosamente egoístas, tan desvergonzadamente irritables y frívolamente orgullosos, que es simplemente incomprensible a lo que aspiran y que haya quién quiere seguirles»[55]. Se puede ver aquí el impulso que nacía en Dostoievski de presentar una imagen de la «belleza más elevada y divina» frente a los incrédulos burlones, cuyos nombres representan de forma un tanto indiscriminada todos los matices de opinión y dos generaciones de la intelectualidad occidentalizada que ha renunciado a Dios.

Este encuentro entre Turguénev y Dostoievski pronto se hizo público, al menos en los círculos literarios, porque las partes de la carta de Dostoievski relativos a Turguénev las envió Maikov al editor de la revista *Archivos Rusos* (*Russky Arkhiv*), pidiéndole que conservase la información «para la posteridad», pero que no permitiera su publicación antes de 1890. Al enterarse de la existencia de este documento a través de su factótum literario oficioso, Annenkov, Turguénev envió rápidamente al mismo editor un escrito en su descargo a través de Annenkov en el que autorizaba a su intermediario a que desmintiese las opiniones que se le atribuían. Refiriéndose a «las escandalosas y absurdas opiniones sobre Rusia y los rusos que me atribuye […] y que supuestamente son parte de mis convicciones», Turguénev niega haber expresado sus «íntimas convicciones» ante Dostoievski. «Lo considero», escribe, «una persona que, como consecuencia de ataques morbosos y otras causas, no tiene pleno control de sus propias capacidades racionales; y esta opinión mía es compartida por muchos otros». Durante la visita de Dostoievski, explica Turguénev con aire sofisticado, «alivió su corazón con brutales improperios contra los alemanes, contra mí y mi último libro, y luego se marchó; apenas tuve tiempo ni ganas de contradecirle; repito que le traté como a un enfermo. Probablemente su imaginación desordenada produjo esos argumentos que me atribuyó, y sobre cuya base compuso contra mí su […] mensaje a la posteridad»[56]. El editor respondió tranquilizando a Turguénev, y también señaló que el documento no llevaba la firma de Dostoievski, zanjando el asunto. La cuestión de si la «imaginación desorbitada» de Dostoievski inventó o no las declaraciones atribuidas a Turguénev sigue abierta.

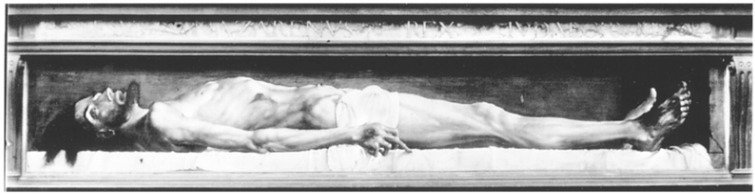
[1] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, trad. y ed. Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, 6, p. 79.
[2] *Ibid*., p. 80.
[3] *Ibid*., p. 86.
[4] *Ibid*., p. 91.
[5] *Ibid*., p. 90.
[6] *Ibid*., p. 92.
[7] *Ibid*., p. 97.
[8] *Ibid*., p. 100.
[9] *Ibid*., p. 109.
[10] *Ibid*., p. 110.
[11] *Ibid*., p. 112.
[12] *Ibid*., p. 114.
[13] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi, 1867 g.,* Moscú, 1923, pp. 173, 33-35, 59. Esta obra fue traducida al inglés, a partir de una versión alemana, como *The Diary of Dostoievski's Wife*, ed. Rene Fülöp-Miller y Dr. P. Eckstein, trad. Madge Pemberton, Nueva York, 1928. He utilizado esta traducción como base para mis propias citas del texto original.
[14] *Ibid*., p. 35.
[15] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 182.
[16] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi*, p. 28.
[17] *Ibid*., p. 48.
[18] *Ibid*., p. 40.
[19] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 204; 16/28 de agosto de 1867.
[20] *Ibid*., pp. 184-185; 5/17 de mayo de 1867.
[21] *Ibid*., p. 186; 6/18 de mayo de 1867.
[22] *Ibid*., pp. 196-198; 12/24 de mayo de 1867.
[23] *Ibid*., p. 192; 9/21 de mayo de 1867.
[24] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi*, p. 116.
[25] *Reminiscences*, pp. 127-128.
[26] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi*, p. 185.
[27] *Ibid*., p. 184.
[28] *Ibid*., p. 311.
[29] *Ibid*., pp. 189, 186.
[30] *Ibid*., p. 188.
[31] *Reminiscences*, p. 132.
[32] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi*, p. 322.
[33] *Ibid*., pp. 223-224.
[34] *Ibid*.
[35] *Ibid*., pp. 269-270.
[36] *Ibid*., p. 280.
[37] *Ibid*., pp. 322, 323, 326.
[38] *Ibid*., pp. 339, 342.
[39] *Ibid*., pp. 345-346.
[40] *Ibid*., p. 352.
[41] *PSSiP*, 9, p. 143.
[42] *PSS, 28*/Bk. 1, p. 244; 9 de noviembre de 1856.
[43] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi*, p. 185.
[44] *Ibid*., p. 223.
[45] *PSSiP*, 5, p. 67.
[46] *Ibid*., p. 628.
[47] *Ibid*., pp. 232-233.
[48] *PSS, 28*/Bk. 2, p. 450.
[49] "Pis'ma Maikova k Dostoevskomu", en *DSiM*, 2, pp. 338-339.
[50] *PSS, 28*/Bk. 2, p. 210; 16/28 de agosto de 1867.
[51] *Ibid*., p. 211.
[52] *Ibid*., pp. 203-204.
[53] *Ibid*.
[54] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi*, p. 214.
[55] PSS 28/Bk. 2: 211.
[56] *PSSiP*, 7, pp. 17-18.

38.
EN BUSCA DE UNA NOVELA

Los Dostoievski llegaron a Ginebra el 13/25 de agosto y pasaron un día en Basilea. En el poco tiempo de que disponían, se apresuraron a visitar los lugares de interés, entre los cuales solo el Museo de Basilea mereció la atención de Dostoievski, o más exactamente, dos de los cuadros expuestos en el museo. Anna escribe:

> Solo hay dos cuadros realmente valiosos en todo el Museo, uno de ellos es el Salvador Muerto, una obra maravillosa que me horrorizó, y que impresionó tan profundamente a Fiódor que declaró que Holbein el Joven era un pintor y creador de primera categoría […]. La forma completa [de Cristo] se ve demacrada, con las costillas y los huesos a la vista, las manos y los pies cubiertos de heridas, todo azul e hinchado, como un cadáver a punto de descomponerse. La cara también está terriblemente agonizante, los ojos entreabiertos todavía, pero sin expresión alguna, y sin dar idea de que *vean*. La nariz, la boca y la barbilla están azules; el conjunto se parece tanto a un cadáver real […]. No obstante, Fiódor quedó absolutamente fascinado, y en su afán de mirarlo más de cerca se subió a una silla, por lo que me encontré en un estado terrible ante la tesitura de tener que pagar una multa, a lo cual uno se expone siempre en este sitio[1].

Esta visita fortuita al Museo de Basilea iba a tener consecuencias trascendentales para la creación de *El idiota,* en la que el lienzo de Holbein el Joven desempeña un importante papel simbólico. No podía ofrecerse mayor desafío a la propia fe de Dostoievski en Cristo el Hombre-Dios que esa visión de un ser humano torturado y decadente, cuyo rostro no tenía ni asomo de la «extraordinaria belleza» con la que, como escribiría Dostoievski en la novela, se suele pintar a Cristo. En cambio, este cuadro expresa el sometimiento del Cristo sobrenatural al orden físico de la naturaleza, concebido «en forma de una enorme máquina de la más moderna construcción que, embotada e insensible, ha atenazado, aplastado y engullido a un gran Ser de valor incalculable, un Ser que vale toda la naturaleza y sus leyes, que vale toda la tierra, que quizá fue creada únicamente para la aparición de ese Ser».



22. Hans Holbein el Joven, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1521-1522).

De este modo, Holbein el Joven había creado una obra que indagaba implacablemente en las bases de la creencia cristiana con una honestidad inquebrantable, al tiempo que presumiblemente se mantenía fiel a sus principios sobrenaturales. La emoción de Dostoievski al encontrar un cuadro así puede atribuirse a haber descubierto a un colega artista cuya inspiración subyacente era tan cercana a la suya. En efecto, Holbein el Joven —amigo de Erasmo y de sir Tomás Moro; dejó retratos de ambos ilustres humanistas— se había visto afectado, como ellos, por las nuevas corrientes de ideas que fluían del mundo del saber clásico, y había luchado por conciliar esas influencias seculares, tan contrarias a los dogmas irracionales de la fe cristiana, con la renovación de dicha fe inspirada por los fervores iconoclastas de la Reforma. En Holbein el Joven, Dostoievski sintió un impulso, tan similar al suyo, de confrontar la fe cristiana con todo lo que la negaba, y sin embargo superar esta confrontación con una afirmación reavivada (aunque humanamente trágica).

Una vez en Ginebra, Dostoievski no tardó en escribir una carta a su amigo más fiel, Apolón Maikov, pidiéndole un préstamo. Ya había recibido tres ayudas de Katkov, cuya generosidad le parecía asombrosa («¡Qué corazón tiene ese hombre!»)[2], y ahora le debía al editor cuatro mil rublos. Esta deuda pensaba pagarla con su novela; mientras tanto, era necesario sobrevivir antes de poder empezar a suministrar a Katkov ejemplares en enero. Revelando el embarazo de Anna, que pide a Maikov que mantenga en secreto por el momento a los parientes de Dostoievski, pide ciento cincuenta rublos durante dos meses, que serían reembolsados directamente por *El Mensajero Ruso*. Plenamente consciente de que los medios de Maikov eran limitados, Dostoievski escribe lastimosamente: «Pero realmente, me estoy ahogando, me he ahogado por completo. Dentro de dos o tres semanas me quedaré absolutamente sin un kopek, y un ahogado tiende la mano sin consultar la razón […] excepto a ti, no tengo a *nadie*, y si no me ayudas pereceré, pereceré del todo»[3]. Describiendo su pasión por el juego como un defecto de carácter moral y psicológico, comenta: «Y lo peor de todo es que mi naturaleza es vil y muy apasionada; en todas partes y en todo voy hasta el último límite; me he pasado de la raya toda mi vida»[4].

Al no haber estado en contacto con Maikov durante un largo periodo de tiempo, Dostoievski le insta a que le escriba con regularidad; esas cartas «ocuparán para mí el lugar de Rusia y me darán fuerzas». La intensa nostalgia de Dostoievski por su tierra natal y su desesperación por la imposibilidad de regresar reflejan ahora un temor persistente a que una residencia prolongada en Europa paralice sus capacidades creativas: «Y yo necesito a Rusia, la necesito para mis *escritos* […] ¡y cuánto la necesito! Es como ser un pez fuera del agua; pierdes tu fuerza y tus medios [...] Quería ponerme a trabajar inmediatamente y sentía que no podía trabajar en absoluto, que la impresión era absolutamente errónea [...]. Los alemanes me han trastornado los nervios, y la vida del estrato superior de la sociedad rusa y su fe en Europa y *la civilización* también lo han hecho»[5].

Nunca el amor de Dostoievski por su tierra natal había alcanzado tal grado de fanatismo

como durante estos años de expatriación involuntaria. Y nunca, en consecuencia, se le apareció Rusia, desde la seductora mirada de la distancia, más radiante y llena de esperanza en el futuro. «Por Dios», escribe a Maikov, «la época actual, con sus cambios y reformas, es casi más importante que la de Pedro el Grande. […] Habrá *verdadera justicia* en todas partes, y entonces ¡qué gran renovación!»[6]. En la misma carta, Dostoievski censura a Turguénev y a los «ateos» rusos, cuyo ideal de hombre, presumiblemente modelado a su imagen y semejanza, no puede compararse con la «elevada noción de hombre» dada por Cristo. Aquí podemos observar cómo la creencia de Dostoievski en la inminente regeneración moral y social del pueblo ruso —una creencia muy alimentada por su exilio— se combina con sus convicciones religiosas y su aborrecimiento de los que rinden culto al dios ajeno de la civilización occidental. Unos meses más tarde, estos sentimientos contribuirán a su creación de una imagen específicamente rusa del tipo más alto de belleza moral posible para la humanidad.

En el momento de escribir a Maikov, Dostoievski estaba trabajando en el ensayo sobre Belinski. Anna señala que el dictado de la obra se reanudó a principios de septiembre, y que pronto fue enviada a Maikov con la petición de que la transmitiera al editor del almanaque. Pero, aunque Maikov siguió las instrucciones de Dostoievski, el almanaque nunca apareció y las páginas de Dostoievski se perdieron. solo se puede inferir lo que contenía el ensayo, pero seguramente Dostoievski habría intentado incluir algunos de los recuerdos que más tarde incorporó a su *Diario de un escritor* (1873). Allí evoca la imagen de Belinski cuando el crítico acababa de convertirse al ateísmo hegeliano de izquierda. Respondiendo a la pregunta de si Cristo tenía todavía algún papel que desempeñar en el mundo moderno, Belinski se retrae de su posición inicial de que Cristo «simplemente se desvanecería ante la ciencia contemporánea», y se apresura a estar de acuerdo con la opinión expresada por otra persona de que «se uniría, como usted dice, a los socialistas y los seguiría».

Estos recuerdos habrían inundado a Dostoievski mientras escribía su artículo, y si es así, la imagen de un Cristo que regresa, es decir, un Cristo que vuelve a entrar en el mundo moderno y que debe ajustarse a sus nuevos retos morales y sociales, habría estado rondándolo insistentemente en el periodo inmediatamente anterior a que comenzase a trabajar en su nueva novela. No es inverosímil imaginar que el intento del príncipe Mishkin de vivir según los más altos valores cristianos en el mundo moderno, y de enfrentarse a los jóvenes nihilistas que lo consideraban tan ridículamente anticuado como Belinski había considerado al propio Cristo, esté vinculado de alguna manera inconsciente con las luchas de Dostoievski por decir la verdad sobre «mi relación con Belinski».

23. Apolón Maikov, hacia 1861.

Los ataques epilépticos de Dostoievski se hicieron más frecuentes en Ginebra, y pensó en trasladarse a otro lugar, pero con apenas recursos para cubrir las comidas y el alojamiento (se retrasaban constantemente y se veían obligados a empeñar las pertenencias para pasar el trago), no podían pensar en marcharse. Además, Anna iba a dar a luz en unos meses, y Dostoievski quería quedarse en una ciudad grande y francófona, donde la atención médica fuera fácil y pudiera contar con su dominio del idioma. Ginebra estaba llena de un gran número de rusos que vivían en el extranjero como exiliados políticos, y frecuentaban los mismos cafés a los que Dostoievski habría ido a leer los periódicos rusos, pero el único compañero de exilio con el que Dostoievski entabló una relación duradera fue Nikolái P. Ogarev, un primo lejano y compañero de Herzen, que a su vez era prominente en los círculos radicales. Pocos años antes, en un famoso capítulo de *Pasado y pensamientos*, Herzen había retratado a los dos jóvenes que, siendo aún adolescentes, se subían a las alturas de las Colinas del Gorrión, en las afueras de Moscú, y «abrazándonos de repente […] juramos a la vista de

todo Moscú sacrificar nuestras vidas en la lucha que habíamos elegido»[7]. Esta lucha implicaba una declaración de guerra contra la tiranía y el despotismo, y Herzen y Ogarev habían permanecido fieles a su juramento de juventud al convertirse en líderes del movimiento revolucionario ruso.

Hijo de una acaudalada familia de terratenientes, Ogarev era un alma apacible y bondadosa cuya vida había transcurrido a la sombra de la personalidad más vital y vigorosa de Herzen. Su primera esposa, amante del placer, había dilapidado una buena parte de su considerable fortuna; sus infidelidades, sin embargo, nunca le hicieron renunciar a ella por completo. Cuando la pareja se trasladó a Londres, su segunda esposa se convirtió en la amante de su mejor amigo, el recientemente viudo Herzen, con quien tuvo tres hijos. Sin embargo, esta reorganización matrimonial no perturbó la intimidad y la estrecha colaboración entre los dos hombres, lo que nos dice mucho sobre la dulzura del carácter de Ogarev. Cuando su padre murió y él se convirtió en el dueño de la considerable hacienda, la parte de su fortuna que no se había gastado su primera esposa se redujo aún más porque liberó a sus siervos en condiciones tan ventajosas para ellos como desastrosas económicamente para él. Cuando conoció a Dostoievski en Ginebra, Ogarev era casi tan pobre como el indigente novelista y vivía con su abnegada compañera (una exprostituta inglesa) y su hijo con un pequeño estipendio que le proporcionaba el acaudalado Herzen, que siempre se cuidó muy mucho de despilfarrar su propio dinero.

Ogarev trabajó celosamente por la causa que se había comprometido a promover en las Colinas del Gorrión. Se había convertido en coeditor, junto con Herzen, de *La Campana,* y también editaba una revista especial, *La Asamblea Común* (*Obschee Veche*), cuyo propósito era suscitar el descontento entre los Viejos Creyentes, las órdenes inferiores del clero y los campesinos y soldados poco propensos a prestar atención a la propaganda lanzada en un lenguaje sofisticado e ideológico más moderno. Ogarev estaba, pues, públicamente vinculado a la agitación revolucionaria de los intelectuales que Dostoievski había llegado a aborrecer, pero era un hombre de letras muy cultivado, un idealista romántico de la década de 1840 de gusto refinado y sensible que Dostoievski podía respetar independientemente de las enemistades partidistas de la política. Desde el punto de vista político, Ogarev abogó por la convocatoria de un *zemsky sobor* (una asamblea de representantes de todo el pueblo, incluido el campesinado) para hacer frente a los problemas creados por la liberación de los siervos. El llamamiento a esa asamblea se convertiría más tarde en un pilar de los artículos políticos del propio Dostoievski en su *Diario de un escritor*.

Los dos hombres se conocieron probablemente durante la visita de Dostoievski a Londres en 1863, cuando visitó a Herzen varias veces y fue presentado a su séquito; el amable Ogarev visitó entonces a los Dostoievski en su casa. «Acabo de estar en la casa muerta», le informa a Herzen el 3 de septiembre[8]. Fue gracias a Ogarev que los Dostoievski asistieron a una sesión del Congreso que tuvo lugar en Ginebra una semana más tarde bajo los auspicios de un grupo de progresistas y radicales que se autodenominaba Liga de la Paz y la Libertad, que había designado a Bakunin, Ogarev y otro emigrante ruso más desconocido para representar a su tierra natal.

Bakunin estaba programado para hablar en la segunda sesión del Congreso, y durante mucho tiempo se pensó que los Dostoievski habían estado presentes cuando el célebre guerrero revolucionario —cuya personalidad leonina le convertía en una electrizante presencia en el escenario, acentuada aún más por su exótica vestimenta de cosaco saqueador — pronunció un conmovedor discurso improvisado en francés en el que pedía la disolución del Imperio ruso y expresaba la esperanza de que sus ejércitos fuesen derrotados en el futuro.

También pidió la destrucción de todos los «estados centralizados» para dar paso a la formación de unos Estados Unidos de Europa organizados libremente sobre la base de nuevas agrupaciones una vez que los antiguos marcos estatales hubieran sido demolidos.

En sus memorias, Anna escribe erróneamente que ella y Dostoievski asistieron a la segunda sesión del Congreso. En realidad, como demuestra su diario, los Dostoievski asistieron a la tercera sesión, por lo que no pudieron escuchar la apasionada denuncia de Bakunin contra todo lo que Dostoievski consideraba importante. Sin embargo, la prensa local e internacional, que Dostoievski leía con gran diligencia, cubrió ampliamente las sesiones, por lo que estaba bien informado de lo que Bakunin había defendido con tanto fragor en la segunda reunión. No todos los delegados habían estado de acuerdo, como sabía Dostoievski, con la visión de Bakunin de la destrucción total como preludio necesario para el advenimiento de una nueva utopía anarquista; pero fue esta visión la que dominó la impresión que el Congreso grabó en su memoria. Varias de sus cartas de esta época contienen referencias al Congreso, y todas ellas ridiculizan su confusión y su absurdo, así como lo contradictorio de sus objetivos presumiblemente bakunianos[9]. En una carta a su sobrina favorita, Sofía Ivanova, recuerda con todo lujo de detalles lo sucedido:

> Comenzaron con que para lograr la paz en la tierra había que exterminar la fe cristiana; destruir los grandes Estados para fraccionarlos en otros más pequeños; acabar con todo el capital, para que todo sea común, normativo, etcétera. Todo esto sin la menor prueba, todo en función de lo memorizado hace veinte años, las mismas cosas que entonces. Y lo más importante, el fuego y la espada, y después de que todo haya sido aniquilado, entonces, eso piensan, habrá una verdadera paz[10].

Tres años más tarde, estas reacciones se verán reflejadas en *Los demonios*, donde Dostoievski también subraya las contradicciones internas en las que se ven envueltos los radicales al tratar de pensar en las consecuencias de sus apreciadas ideas. El teórico del grupo revolucionario en esa novela se verá reducido a la desesperación porque su «conclusión está en contradicción directa con la idea original de la que parto. Partiendo de la libertad ilimitada, llegué al despotismo ilimitado».

Una vez enviado su malogrado artículo sobre Belinski, Dostoievski se dedicó a su tarea más amplia, y a mediados de septiembre Anna anotó: «Hoy Fedya ha empezado a esbozar el programa de la nueva novela»[11]. El problema más inmediato de Dostoievski era, como de costumbre, el financiero, y escribió a todos los que pudieran estar dispuestos a echar una mano. Maikov envió ciento veinticinco rublos, y Dostoievski también apeló a su viejo amigo el doctor Yanovski, solicitándole un préstamo de setenta y cinco rublos. La respuesta, que afortunadamente contenía cien rublos, llegó un día en el que Anna estaba especialmente triste porque no les quedaba nada de dinero. «Sin duda tendría que ir a esa modista y empeñar mi mantilla de encaje. ¡Dios! Cuánto desearía no tener que ir», escribe, añadiendo que preferiría seguir pasando hambre durante tres días más antes que inclinarse humildemente ante la condescendiente modista[12].

Los asuntos no siempre se arreglaron de forma tan conveniente, y más de una vez tanto Anna como Dostoievski se vieron obligados a empeñar sus ropas como mendigos bajo la mirada de los impasibles suizos. Las cartas de Pasha y de Emilia Fiódorovna se quejaban de la escasez de fondos, lo que provocaba en Anna su habitual rabia ante tales exigencias. Acababan de regresar a Petersburgo desde la dacha de verano en Lublino y se habían instalado en el antiguo apartamento de Dostoievski, de cuyo alquiler se hizo responsable. Anna se indignó al encontrar entre las quejas de su cuñada la falta de dinero para canjear su

mejor abrigo empeñado. «Es realmente agotador, mi abrigo también está empeñado desde hace más de seis meses, y antes que el suyo hay que canjear el mío»[13]. Katkov volvió a hacer gala de su habitual generosidad, y los Dostoievski dispusieron por fin de unos ingresos regulares, aunque lamentablemente escasos, que les permitieron mantenerse en pie hasta que la novela pudo ponerse en marcha. Dostoievski estimó, con su habitual exceso de optimismo, que una vez comenzada la escritura la terminaría en cinco meses.

A pesar de la presión del inminente plazo de entrega, Dostoievski encontró tiempo para hacer dos breves viajes a Saxon-les-Bains para jugar de nuevo a la ruleta. La atracción de ganar una gran cantidad revivió una vez más, y Anna solo pudo notar su aparición con incredulidad y resignación estoica. El 17 de septiembre anotó: «Qué hombre tan extraño. Parece que el destino lo ha castigado tan fuertemente, y le ha demostrado tantas veces que no puede hacerse rico con la ruleta [...]. Sigue convencido de igual modo […] de que se enriquecerá con toda seguridad, de que ganará seguro, y entonces podrá ayudar a los desdichados que le rodean»[14]. Pasó lo de siempre, y después de la segunda catástrofe, en una carta cargada de las consabidas disculpas y autoflagelaciones sinceras, esbozó un plan para pedirle a Ogarev un préstamo de trescientos francos (sin conocer las circunstancias por las que atravesaba el veterano radical). «Después de todo, es un poeta, un escritor, tiene corazón, y además él mismo viene a buscarme, lo que significa que me respeta»[15]. Cuando Dostoievski le planteó la cuestión a Ogarev, la mención de una suma tan elevada «casi le asustó»[16], según Anna, pero pensó que podría reunir sesenta francos. Dos días más tarde, Ogarev, infaliblemente generoso, visitó a los Dostoievski y les llevó la cantidad menor, que prometieron devolverle en dos semanas (no sabemos si cumplieron su palabra).

Todo el futuro de Dostoievski, por supuesto, dependía del éxito de su siguiente novela, lo que no hacía sino aumentar la tensión bajo la que trabajaba. Los cuadernos de notas para *El idiota* ilustran la persistencia con la que Dostoievski luchaba por encontrar su camino artístico a través del laberinto de incidentes que acumulaba. Contaba, como le escribió a Maikov, con un súbito destello de inspiración que le permitiese descubrir, entre la multiplicidad de los escenarios que contemplaba, el que podía desarrollar con mayor provecho. A lo largo de los meses de otoño e invierno, Dostoievski buscó ese momento y trató de provocar su aparición, pero con tan poco éxito que temía que sus capacidades se desvanecieran a causa de la frecuencia de sus ataques epilépticos. Escribiendo al Dr. Yanovski en un momento de depresión, se queja de que «esta epilepsia acabará llevándoseme por delante. Mi estrella se está apagando, me doy cuenta. Mi memoria se ha oscurecido completamente (¡completamente!). Ya no reconozco a la gente. Olvido lo que leí el día anterior. Tengo miedo de volverme loco o imbécil».

No obstante, el trabajo continuó obstinadamente, aunque sin la necesaria chispa de perspicacia por la que clamaba en las páginas de su cuaderno se fue desanimando cada vez más. A finales de octubre, Anna se despertó una noche y lo encontró tumbado en el suelo rezando, y aunque había muchas bendiciones por las que podría haber estado implorando a Dios, la inspiración para su próxima novela bien podría haber sido una de ellas. Sin embargo, por encima de todo, había decidido que no comprometería su integridad artística, costara lo que costara. Explicando a Maikov por qué había renunciado a un primer borrador considerable, declara: «Dije al diablo con todo. Te aseguro que la novela podría haber sido satisfactoria, pero me harté increíblemente de ella precisamente por el hecho de que era satisfactoria y no *absolutamente buena*»[17].

En lugar de producir algo mediocre y satisfactorio, Dostoievski optó por lanzarse, casi sin preparación, a escribir una de las novelas más extraordinarias y temáticamente inéditas de la

historia del género[18]. Leía todos los días los periódicos, sobre todo los rusos, y quizás ahora con más atención que antes. «Léelos, por favor», advertía a su sobrina Sofía Ivanova, «porque la conexión visible entre todos los asuntos, generales y privados, es cada vez más fuerte y […] más evidente»[19]. No es pues de extrañar que, para *El idiota*, al menos en sus fases iniciales, Dostoievski se basara en gran medida en el material de los periódicos. Sus primeros apuntes se vieron afectados por lo que leyó sobre un caso judicial en el que estaba implicada la familia Umetski, cuya hija de catorce años, Olga, había intentado quemar la casa familiar cuatro veces y había sido llevada a juicio. La investigación descubrió un cuadro inenarrable de tiranía familiar, crueldad y repugnante negligencia por parte de los padres. Su inhumanidad había llevado a la pobre niña a intentar quitarse la vida en varias ocasiones antes de recurrir al incendio provocado como último recurso. «Me muero de ganas por volver a Rusia», le dice a Maikov a mediados de octubre. «No dejaría pasar el caso de Umetski si estuviera en mi mano; lo publicaría»[20]. Con el tiempo, Olga Umetskaya inspiraría la creación de Nastasia Filipovna, la más genuinamente trágica y encantadora de todas las protagonistas de Dostoievski.

El angustioso destino de Olga Umetskaya no fue el único caso que dejó sus huellas en *El idiota*. Es probable que el personaje de Rogozhin, que no se menciona en las primeras notas, esté relacionado con el juicio de un comerciante moscovita llamado V. E. Mazurin, que asesinó a un joyero. El cadáver, oculto en su casa, estaba cubierto con un cobertor de hule americano; también estaba rodeado, exactamente igual que el cadáver de Nastasia Filipovna, por dos recipientes de algo llamado líquido Zhdanov, utilizado en Rusia como desinfectante y desodorante. Otros dos crímenes extraídos de los periódicos se mencionan también con frecuencia en *El idiota*. Uno de ellos es el asesinato de seis personas por parte de un estudiante de dieciocho años llamado Gorski, procedente de una familia noble. Contratado como tutor por la familia Zhemarin, preparó cuidadosamente su crimen antes de llevarlo a cabo, matando a un portero y a un cocinero, así como a cuatro miembros de la familia, incluido su alumno. En *El idiota*, Lebedyev habla de su joven sobrino nihilista como alguien capaz de cometer un acto similar, y Dostoievski sitúa así este asesinato masivo en la órbita de su convicción de que las ideas nihilistas estaban debilitando el poder y la conciencia moral en la generación más joven.

El segundo crimen que aparece en *El idiota* es el asesinato de un criado por parte de un conocido por un reloj de plata. Justo antes de degollar al dueño del reloj, con el que había estado charlando tranquilamente, el criminal pronunció una oración: «Bendíceme, Señor, y perdona en nombre de Cristo». El motivo del asesino en la vida real era empeñar el reloj y volver con su familia hambrienta en un pueblo. Pero Dostoievski utiliza el incidente más bien para indicar la profunda e instintiva religiosidad del pueblo ruso, incluso en medio de sus peores excesos. Mishkin comenta, en lo que para Dostoievski es una alusión autorreferencial, que si tal detalle hubiera sido inventado por un novelista, los críticos lo habrían tachado de «inverosímil; pero al leerlo en los periódicos como un hecho, uno siente que en tales hechos está estudiando la realidad de la vida rusa».

Para complementar su devoto escrutinio de los periódicos, dependía de las cartas de amigos como Maikov y de su familia inmediata, y sus respuestas a estas cartas revelan, por un lado, una creciente antipatía hacia la vida europea en todos sus aspectos y, por otro, una idealización compensatoria de Rusia que aumentaba en proporción a su hostilidad. Cuando Maikov escribió que estaba traduciendo al ruso moderno *El cuento de la campaña de Igor*, la famosa epopeya del siglo XII, Dostoievski se entusiasmó con la noticia. Esta tarea era, como explicaba Maikov, su «pequeño *monumentum*, una ofrenda en el "altar de la patria"»[21] y la

decisión precipitada de Dostoievski de escribir *El idiota* puede haber estado inspirada, al menos en parte, por el mismo impulso de celebrar los valores más elevados de la cultura rusa tal y como él los concebía. De lo contrario, el campo quedaría en manos de aquellos contra los que Dostoievski arremete en un arrebato colérico («basta con recordar a nuestros mejores liberales, basta recordar a Belinski; ¿no era acaso un enemigo muy consciente de la patria, no era en realidad un retrógrado?»)[22]. Este punto de vista no tardará en encontrar su lugar en *El idiota*, donde lo expone el inteligentísimo Eugenio Pavlovich Radomski, y lo secunda el príncipe Mishkin.

Dostoievski se aferró a cualquier indicio que pudiera encontrar para justificar su creencia de que la vida rusa —por mucho que las apariencias pareciesen indicar lo contrario— era, en su núcleo moral, superior a la tan cacareada civilización europea. Un ejemplo sorprendente de tal superioridad, tanto para él como para Maikov, lo proporcionaron las vicisitudes de V. I. Kelsiev, antiguo socio de Ogarev, del que Dostoievski fue informado en una carta de su amigo. Maikov cuenta que Kelsiev, después de pasar durante años increíbles penurias —años en los que trató de reclutar a varias agrupaciones de los Viejos Creyentes para la causa revolucionaria— se presentó un día en la frontera rusa, se declaró criminal político y se entregó a las autoridades. Trasladado a Petersburgo, fue llevado ante una comisión especial y su caso se remitió al zar, quien, después de leer la confesión de Kelsiev y otros documentos, ordenó su indulto incondicional. «Todo esto me hace llorar, continúa Maikov. ¡Qué ruso es esto! Cuánto más elevado y mejor es esto que todo ese caos humanista de Ginebra». Según Maikov, lo más importante fue la confesión autobiográfica de Kelsiev, en la que explicaba que «solo en la cuestión eslava y en el papel de Rusia en el eslavismo» pudo descubrir una solución para «todos sus propios esfuerzos ideales y desarraigados por la libertad y el activismo»[23].

Dostoievski se quedó extasiado ante tal noticia y respondió: «Ese es el camino, esa es la verdad, esa es la manera [...] de hacer las cosas. Todos nuestros liberales de pacotilla del seminario socialista […] caerán sobre él como bestias salvajes […] dirán ahora de Kelsiev que los denunció a todos»[24]. Dostoievski describirá a sus jóvenes nihilistas en *El idiota* como más ridículos que amenazantes, y el maltratado príncipe Mishkin los trata con la misma magnanimidad que el zar mostraba hacia el desventurado y arrepentido Kelsiev (que honorablemente se abstuvo de denunciar a nadie, y defendió su colaboración con Herzen y Ogarev). Si la reacción de Dostoievski ante la historia de Kelsiev puede haber influido en su tratamiento de los jóvenes nihilistas, no cabe duda de que la figura del propio Kelsiev sirvió como una de las fuentes para Shatov, el revolucionario convertido en nacionalista apasionadamente honesto y arrepentido de *Los demonios*.

La creencia fanática de Dostoievski en la elevación moral del espíritu ruso, y en el destino mesiánico que le reserva el futuro, se proclama sin reparos en una importante carta a Maikov escrita justo después de enviar los primeros capítulos de *El idiota*. Menciona la admiración de su común amigo Strájov por los logros de la cultura alemana, y objeta porque «¡así les ha ido la vida! Y nosotros en ese momento estábamos formando una gran nación, habíamos detenido a Asia para siempre, soportado un sufrimiento interminable, fuimos capaces de soportarlo todo, no perdimos la idea rusa, que renovará el mundo […]. Nuestro pueblo es infinitamente más elevado, más noble, más honesto, más ingenuo, más capaz, y lleno de una idea cristiana diferente y muy elevada, que Europa, con su catolicismo enfermizo y su luteranismo estúpidamente contradictorio, ni siquiera comprende»[25]. Dostoievski acababa de tomar la decisión de encarnar esta «elevada idea cristiana [rusa]» en el personaje del príncipe Mishkin, y algunos de los pensamientos de esta carta, especialmente el contraste

entre «la idea rusa» y el catolicismo romano, aparecerán en la arenga del príncipe durante su fiesta de compromiso.

Dostoievski reitera su fe en que «el pensamiento ruso está preparando una grandiosa renovación para el mundo entero (tienes razón, está estrechamente ligado a la ortodoxia rusa), y esto ocurrirá dentro de un siglo aproximadamente; ese es mi ferviente deseo». Pero para que esa renovación tenga lugar, los *derechos* de los oriundos de la Gran Rusia sobre las demás nacionalidades eslavas deben ser afianzados de forma definitiva e incuestionable. El mesianismo de Dostoievski, por lo tanto, enfatiza en un contexto lo que Reinhold Niebuhr llamaría su componente «ético-universalista» —la noción de que Rusia estaba destinada a instalar un reino cristiano de bondad y justicia en la tierra— y en otro se vuelve «egoísta-imperialista» y enfatiza la importancia de extender el poder político ruso[26]. Para Dostoievski las dos cosas eran idénticas: consideraba la segunda como la condición previa de la primera y, a diferencia de muchos críticos posteriores, se negaba a ver ningún conflicto irresoluble entre ellas. Sin embargo, en lo que respecta a la vida humana individual, la arrogancia nacionalista de Dostoievski se vio atenuada por un agudo sentido de la falibilidad humana y de la imposibilidad, que él mismo dibujaría en el príncipe Mishkin, de que cualquier ser terrenal realice plenamente el ideal cristiano. Solo Cristo, el Hombre-Dios, había sido capaz de hacerlo, y la Encarnación había puesto ante la humanidad una meta a la que debía aspirar eternamente.

Para Dostoievski, solo en la otra vida, la de la inmortalidad, podría darse la perfecta realización del ideal cristiano del amor, y sus cartas de esta época contienen varias afirmaciones firmes de su creencia en esa otra vida. Consuela a su hermana y a su sobrina Sofía Ivanova por la muerte de su cuñado, el Dr. Ivanov: «Lamenta y derrama lágrimas, pero no cedas, en nombre de Cristo, a la desesperación [...]. Mira, crees en una vida futura […] ninguno de vosotros ha sido infectado por el podrido y estúpido ateísmo. Recuerda que ahora sí sabe de ti; nunca pierdas la esperanza del reencuentro y cree que esta vida futura es una necesidad, no solo un consuelo»[27].

Este tema de la inmortalidad flota en el trasfondo de *El idiota* como complemento del tema del ateísmo, con el que, como vemos aquí, está íntimamente relacionado en la sensibilidad de Dostoievski. La situación del joven ateo moribundo Ippolit, al contemplar *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* de Holbein, con su sugerencia del triunfo de la naturaleza ciega sobre Cristo, se profundiza en un tormento irremediable precisamente por esta falta de fe religiosa y, por tanto, de esperanza en la inmortalidad. El príncipe Mishkin, en cambio, experimenta una sensación de «fusión universal de todo» —un anticipo de la inmortalidad, por así decirlo, aunque no se designe en tales términos— en el momento del aura que precede al inicio de un ataque epiléptico. Pero Dostoievski no había hecho más que empezar a crear su novela, y es dudoso que el uso temático que haría de la epilepsia del príncipe Mishkin, o las escenas en las que participa Ippolit, estuvieran todavía muy claras en su mente.

Los apuntes de Dostoievski para *El idiota* son extremadamente complicados y prolijos, y existe una disputa académica, en la que no es necesario entrar, sobre el número exacto de sus distintos planes. Tampoco es necesario dedicar tiempo a todos los giros de las situaciones argumentales que previó. Las observaciones de Edward Wasiolek, que tanto ha contribuido a aclarar estas notas y, de hecho, a hacer accesibles a los lectores ingleses todos los cuadernos de las novelas de Dostoievski, dan una idea general de su naturaleza:

> La relación entre los personajes fluctúa de un plano a otro: las hermanas son y no son hermanas,

> los sobrinos se convierten en hijos, los padres en tíos. *El Idiota* es a veces el hijo del tío, a veces el sobrino, a veces el hijo adoptivo, a veces ilegítimo y a veces legítimo; se cometen actos que mueren abortados en el siguiente plan, o incluso unas líneas más tarde; la gente se ahorca, pero luego quizá no se ahorque; la misma gente muere ahorcada, envenenada, con el corazón roto o ahogada. No siempre está claro quién es quién, de dónde viene y a dónde va. Los personajes aparecen y desaparecen, se amontonan en la periferia, se abren paso en la conciencia del autor durante un tiempo y luego se desvanecen; algunos aparecen sin nombre ni personalidad, toman cuerpo y luego se consumen. Algunos persisten hasta las mismas puertas de la publicación y la inmortalidad, y después no encuentran lugar en la concepción final[28].

«Pasé todo el verano y el otoño trabajando en varias ideas (algunas estaban muy enredadas)», escribe Dostoievski a Maikov a finales de diciembre. «Finalmente, me fijé en una de estas ideas […] y escribí mucho. Pero entonces, el 4 de diciembre (Nuevo Estilo) lo tiré todo a la papelera». Como sabemos, la perspectiva de escribir una novela «mediocre» le repugnaba. «Entonces (ya que todo mi futuro dependía de ello), me puse a la penosa tarea de inventar una *nueva novela*. Nada en el mundo podría haberme hecho continuar con la primera. Sencillamente, era incapaz. Le di vueltas a la cabeza desde el 4 de diciembre hasta el 18 de diciembre. Diría que, de media, se me ocurrían seis planes al día (como mínimo). Mi cabeza era un torbellino. Ya es un logro que no se me haya ido de la cabeza. Por fin, el 18 de diciembre, me senté y empecé a escribir una nueva novela»[29]. Los cinco primeros capítulos del texto definitivo se enviaron por correo el 5 de enero, y dos más el día 11.

Recién salido de este intenso brote de creatividad, Dostoievski confiesa a Maikov: «Yo mismo no tengo ni idea de cómo es lo que les he enviado». Pero explica que finalmente surgió de una ambición que había alumbrado durante largo tiempo: «Había una idea que desde hacía mucho me preocupaba, pero tenía miedo de hacer una novela con ella porque era una idea muy difícil y no estaba preparado para abordarla, aunque es una idea fascinante y me tiene enamorado. La idea es *retratar a un hombre perfectamente bello* […]. Fue la situación en la que me encontraba la que me hizo embarcarme en una idea que aún no había alcanzado su plena madurez. Me arriesgué, como en la ruleta: "¡Quizá se desarrolle mientras la escribo!", pensé; esto es imperdonable»[30].

Dostoievski ocultó a Maikov que su «protagonista» era todavía un esbozo nebuloso en su mente. Pero otros comentarios sobre la novela, que muestran hasta qué punto Dostoievski había estado pensando en la relación del príncipe Mishkin con los tipos literarios anteriores, se los hizo a su sobrina Sofía Ivanova cuando empezó a trabajar en *El idiota*, a mediados de octubre. Repitiendo lo que había escrito a Maikov, le explica que «la idea principal de la novela es retratar a un hombre positivamente bello. No hay nada más difícil en el mundo, y esto es especialmente cierto hoy en día. Todos los escritores […] que han intentado retratar a los *positivamente* bellos siempre se han rendido [...]. Lo bello es un ideal [...]. Solo hay una figura positivamente bella en el mundo —Cristo—, de modo que el fenómeno de esa figura ilimitada e infinitamente buena es ya en sí mismo un milagro infinito (todo el Evangelio de San Juan es una afirmación en este sentido; encuentra todo el milagro de la creación contenido la Encarnación, en la manifestación de lo bello por sí solo)»[31]. Es precisamente esta «manifestación de lo bello por sí solo» lo que Dostoievski intentará recrear desde una perspectiva humana y no divina-humana, y la carta muestra que es plenamente consciente de algunos de los problemas a los que tendría que enfrentarse al hacerlo.

«Solo mencionaré», continúa, «que, de las bellas figuras de la literatura cristiana, la más completa es la de Don Quijote. Pero solo es bueno porque al mismo tiempo es ridículo. La figura del Pickwick de Dickens (una concepción infinitamente más débil que la del Quijote,

pero aun así tremenda) también es ridícula, y solo por eso tiene éxito. La compasión por el hombre hermoso que es ridiculizado y que no es consciente de su propio valor genera simpatía en el lector. Y esta capacidad de suscitar compasión es la esencia misma del humor. Jean Valjean es otro poderoso intento, pero genera simpatía debido a su terrible desgracia y a la injusticia de la sociedad hacia él. En mi novela no hay nada de eso, absolutamente nada, y por eso temo terriblemente que sea un rotundo fracaso»[32]. La respuesta de los contemporáneos de Dostoievski, como veremos, confirmó sus peores temores. Pero, aunque *El idiota* es la más desigual de las cuatro mejores novelas de Dostoievski, es aquella en la que su visión personal de la vida, en toda su trágica complejidad, se expresa con la mayor intimidad, con la mayor conmoción y con un patetismo lírico que roza lo sublime.

[1] *Dnevnik A. G. Dostoevskoi, 1867 g.*, Moscú, 1923, pp. 361-366.
[2] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 207; 16/28 de agosto de 1867.
[3] *Ibid*., pp. 208, 214.
[4] *Ibid*., p. 207.
[5] *Ibid*., pp. 203, 204, 206.
[6] *Ibid*., p. 206.
[7] Alexánder Herzen, *My Past and Thoughts*, trad. Constance Garnett, rev. Humphrey Higgins, 4 vols., Nueva York, 1968, p. 169.
[8] Citado en las notas de A. G. Dostoevskaya, "Dnevniki vospominaniya", *LN* 86, Moscú, 1973, p. 284.
[9] *PSS*, 28/Bk. 2: 217; 3/15 de septiembre de 1867.
[10] *Ibid*., pp. 224-225; 29 de septiembre/11 de octubre de 1867.
[11] "Dnevniki", p. 197.
[12] Ibid., p. 247.
[13] *Ibid*., p. 227.
[14] *Ibid*., p. 184.
[15] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 235; 6/18 de noviembre de 1867.
[16] "Dnevniki", p. 276.
[17] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 358; 1/13 de noviembre de 1867.
[18] *Ibid*., p. 239.
[19] *Ibid*., p. 222.
[20] *Ibid*., p. 228; 9/21 de octubre de 1867.
[21] *DSiM*, 2, p. 343; 3 de noviembre de 1867.
[22] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 259.
[23] *DSiM*, 2, p. 341; 20 de septiembre de 1867.
[24] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 227.
[25] *Ibid*., p. 243.

[26] Sobre esta distinción, véase Reinhold NIEBUHR, *The Nature and Destiny of Man*, 2 vols., Nueva York, 1964, 2, pp. 15-34. Esta honda discusión subraya lo profundamente arraigado que está el sueño mesiánico en todas las culturas que creen que el propósito de Dios se realizará en y a través de la historia. Niebuhr también señala cómo inevitablemente esos dos tipos se enredan entre sí.

[27] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 254; 1/13 de febrero de 1868.

[28] Fiódor *Dostoievski*, *The Notebooks for* The Idiot, trad. Katherine STRELSKY, ed. con introducción de Edward WASIOLEK, Chicago, 1967), pp. 7-8. Mis citas están tomadas de esta traducción.

[29] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 240; 31 de diciembre de 1867/ 12 de enero de 1868.

[30] *Ibid*., pp. 240-241.

[31] *Ibid*., p. 251.

[32] *Ibid*.

39.
UN PADRE INCONSOLABLE

La publicación de los siete primeros capítulos de *El idiota* en *El Mensajero Ruso* (enero de 1868) coronó con éxito los meses de torturada gestación que Dostoievski acababa de vivir. Pero sus incertidumbres sobre la continuidad de la novela estaban lejos de terminar. Dostoievski se vio obligado a crear tanto un escenario como un texto final para cada nueva entrega, permaneciendo en continua incertidumbre hasta la última fase de la composición. Y cambió de residencia cinco veces mientras la novela estaba en marcha. En dos ocasiones, los Dostoievski se vieron obligados a cambiar de domicilio en Ginebra, y luego se trasladaron de Ginebra a Vevey, al otro lado del lago, que supuestamente tenía un clima más suave. Tres meses después, los Dostoievski viajaron a Italia, donde vivieron dos meses en Milán y el resto del año en Florencia, donde los últimos capítulos fueron completados.

El trabajo también se vio interrumpido por el nacimiento de su primer hijo, un acontecimiento alegre al que siguió la tragedia de su muerte, un golpe terrible para la pareja, cuya angustia se expresa de forma conmovedora en las cartas de Dostoievski. Dostoievski estaba continuamente atormentado por la conducta caprichosa de su hijastro Pasha, así como por la indigencia de la familia de su difunto hermano. Todos estos y otros asuntos le distraían constantemente, y no es difícil para un observador compartir el admirable asombro expresado por Maikov: «Anna Grigórievna en su estado, la pobreza, el exilio, sin amigos cercanos ni familia, ¡cómo se soporta todo esto, sí, y mientras se soporta, se escribe a la vez una novela!»[1]. Estas fueron las circunstancias en las que Dostoievski se esforzó en componer *El idiota,* y estaba de sobra justificado que afirmase que ningún novelista ruso importante de su época había trabajado con impedimentos tan desalentadores.

Durante el resto del mes de enero la preocupación más acuciante de Dostoievski fue terminar el ejemplar prometido a Katkov, y se sentó en su escritorio día y noche, luchando por plasmar sus intuiciones artísticas en figuras que cobrasen vida en la página. A Sofía Ivanova le describe su rutina de trabajo: «Me levanto tarde, enciendo el fuego en la chimenea (aquí hace mucho frío), y nos tomamos el café; luego me pongo al trabajo. A las cuatro salgo a cenar a un restaurante, donde como por 2 francos, vino incluido. Anna Grigórievna prefiere comer en casa [debido al avanzado estado de su embarazo]. Después voy a un café, donde

tomo café y leo la *Gaceta de Moscú* y *La Voz* hasta la última sílaba. Cuando termino, doy un paseo de media hora más o menos para hacer algo de ejercicio y luego regreso a casa y vuelvo a trabajar. Más tarde vuelvo a avivar el fuego, tomamos un té y luego vuelvo a trabajar. Anna Grigórievna dice que es terriblemente feliz»[2].

No se sabe si Dostoievski dio pleno crédito a las palabras tranquilizadoras de Anna, aunque estaba muy preocupado por su estado de salud y su ánimo. Seis semanas más tarde, informa a Maikov: «Anna Grigórievna espera impresionada, ama a nuestro futuro huésped con todo su corazón, y todo lo soporta con valentía y firmeza, aunque últimamente sus nervios han cedido un poco. De vez en cuando la asaltan pensamientos sombríos, la preocupación de que pueda morir, etcétera. Esto hace que las cosas se vuelvan más bien depresivas y agotadoras»[3]. «¡Ojalá supieras, mi querido amigo» —continúa— «con qué alegría leo y releo, una y otra vez, cada carta que recibo de ti!». Solo con Maikov podía intercambiar ideas e impresiones literarias y, por supuesto, el ardiente nacionalismo de las cartas de Maikov provocó un estado similar en los propios sentimientos patrióticos de Dostoievski. «Aquí en el extranjero», le dice Dostoievski a Maikov, «me he convertido definitivamente en un monárquico intransigente cuando se trata de Rusia». Dostoievski había apoyado el zarismo en el pasado, pero sobre todo porque, como escribe, «si alguien ha logrado algo en Rusia, ha sido sin duda solamente él [Alejandro II]». Ahora, sin embargo, ve que está en juego algo de raíces más profundas: «En nuestro país, la gente ha otorgado y sigue otorgando su amor a cada uno de nuestros zares, y solo en el zar cree finalmente. Para el pueblo esto es un misterio, un sacramento, una unción. Los occidentalizadores no entienden nada de esto; ellos, que se enorgullecen de basar sus teorías en los hechos, han pasado por alto el principal, el mayor hecho de nuestra historia»[4].

Dostoievski había llegado a tal punto de exasperación con *todos* los opositores al régimen zarista que incluso evitaba un mínimo de afabilidad genuina en los encuentros fortuitos con sus viejos amigos. «Me pone enfermo cuando me encuentro con nuestros *sabelotodos*», estalla en su carta a Maikov. «Oh, los pobres desgraciados, oh, estas personas insignificantes, oh, esta basura henchida de vanidad, oh, estos mierdas. ¡Qué asco! Me encontré con Herzen por casualidad en la calle, y durante diez minutos nos hablamos en tono cortésmente hostil, nos lanzamos unas cuantas pullas y nos separamos. No, ya no puedo soportarlos […]. ¡Hasta qué punto no se enteran de nada! ¡Y hay que ver qué engreídos se han vuelto, engreídos hasta la médula!»[5].

Cuando se escribió esta carta, a mediados de marzo, Dostoievski ya había enviado los nueve capítulos restantes de la Parte I. La segunda tanda de capítulos, publicada en el número de febrero de la revista, iba acompañada de una nota de los editores en la que se explicaba que no aparecerían más entregas hasta el número de abril. Ante la inminencia del parto de su esposa, Dostoievski se concedió una prórroga temporal de la obligación de publicar ininterrumpidamente.

El acontecimiento más importante en la vida de los Dostoievski durante su estancia en Ginebra fue el nacimiento de su hija Sofia el 5 de marzo de 1868. En el diario ginebrino de Anna hay muchas referencias a este bebé tan esperado, y la pareja hablaba a menudo con afecto de la pequeña Sonia o de Misha, que estaba en camino. Dostoievski insistió en que Anna consultase a un importante ginecólogo, recomendado por Ogarev, y el médico les dio el nombre de una comadrona de confianza, a cuyos cuidados se encomendó Anna. Desde su llegada a Ginebra, la pareja había vivido en una sola habitación, y entonces empezaron a buscar un apartamento de dos habitaciones, lo que no era fácil, dados sus limitados medios. Afortunadamente, encontraron una vivienda adecuada, y aunque Dostoievski había

contratado a una enfermera para que cuidara de Anna hasta su completa recuperación, también invitó a la madre de Anna a unirse a ellos (llegó varios meses después) para ayudar a su hija en el periodo inicial tras el nacimiento.

Tras varias falsas alarmas, el gran acontecimiento se produjo al fin; desgraciadamente, la misma noche en que Dostoievski sufrió un grave ataque epiléptico y quedó completamente incapacitado. Anna permaneció en silencio durante las sucesivas horas de dolor de parto, rezando a Dios para que le diera fuerzas y socorro y despertando a Dostoievski solo a las siete de la mañana. Refrescado por el sueño, se apresuró a llamar a la comadrona, que mostraba una indiferente frialdad que tanto el frenético padre como la aprensiva madre encontraron exasperante. El parto de Anna fue extremadamente prolongado, en parte, según la comadrona, porque la propia agitación de Dostoievski y sus temores transitorios perturbaban mucho a su esposa. Anna recuerda que «a veces lo veía sollozar, y yo misma empecé a temer que pudiera estar en el umbral de la muerte»[6]. Finalmente se le negó el acceso a su habitación, y en medio de sus contracciones Anna pedía a la enfermera o a la comadrona que se asomaran al exterior y la informasen sobre el estado de su marido. Por fin, Dostoievski oyó el grito quejumbroso de un niño entre los gemidos de Anna, irrumpió en la habitación, aunque la puerta estaba cerrada con llave, y se arrodilló junto a su cama para besar sus manos con una alegría desbordante.

Dostoievski anunció el nacimiento de Sofia en cartas a su familia y amigos, contentándose con frases tranquilizadoras y convencionales en todas ellas, excepto en la dirigida a Maikov, de la que se desprende un cuadro más preocupante: «El 22 de febrero (a nuestro estilo) mi mujer (después de terribles sufrimientos que duraron treinta horas) dio a luz a una hija y todavía está bastante enferma; ya sabes cómo se desordenan los nervios en esta situación […]. Sonia, mi hija, es una niña sana, robusta, adorable, una niña maravillosa, y me paso prácticamente la mitad del día besándola y no puedo separarme de ella»[7]. El exuberante desfile de adjetivos sobre Sonia confirma el testimonio de Anna de que Dostoievski era «el más tierno de los padres», que ayudaba a bañar al bebé y «se sentaba junto a su cuna durante horas, le cantaba canciones, la hablaba y estaba convencida de que lo reconocía en su tercer mes»[8].

Por el momento, sin embargo, Dostoievski temía que Anna sufriera una recaída y que él no pudiera pagar un médico y las medicinas. Aunque los Dostoievski no pasaban penurias, gracias a los pagos regulares que recibían de Katkov, vivían mes a mes sin un céntimo de más y a menudo se veían obligados a empeñar pertenencias para hacer frente a un gasto inesperado. A Dostoievski también le molestó mucho una noticia —infundada, y difundida por la madre de Anna— de que Pasha Isaev había ido a Moscú a importunar a Katkov para que le diera parte de la asignación que le enviaba su padrastro. Dostoievski no pudo determinar si la información era cierta o falsa; no obstante, escribió una carta humildemente apologética a Katkov, dada la engañosa seguridad de su suegra de que el incidente había ocurrido. Las maquinaciones de la madre de Anna, decidida a no detenerse ante nada para acabar con el apoyo de Dostoievski a su hijastro, se sumaron a sus tensiones en esta difícil coyuntura. Dostoievski estaba trabajando febrilmente en los planes para las siguientes secciones de *El idiota,* y la incesante tensión aumentó la frecuencia de sus crisis epilépticas.

A pesar de todas estas tribulaciones, la siguiente carta de Dostoievski a Maikov fue algo menos acuciante (sin duda porque el nuevo anticipo había llegado entretanto). Dostoievski menciona con frecuencia, y con un conmovedor asombro, como «divertido» y casi «ridículo» el grado en que Sonia se parece a su padre. «La niña solo tiene un mes, y ya tiene absolutamente mi expresión y mi fisonomía, hasta las arrugas de la frente —cuando está

acostada— son iguales, ¡es exactamente como si ella estuviera escribiendo una novela!»[9]. Era Maikov a quien Dostoievski había pedido que se ocupase de la distribución de parte de su nuevo anticipo a Emilia Fiódorovna y Pasha, y Maikov respondió: «Tú, Fiódor Mijáilovich, te ocupas de lo tuyo aquí con un celo imperdonable. De modo que me disgusta ir a repartir tu dinero. Creo que miras a través de unas gafas demasiado amables y haces que las cosas parezcan peores»[10]. Maikov aconsejó a Dostoievski que hiciera un testamento para que, en caso de su muerte, no hubiera ambigüedad sobre quién heredaría el derecho a los ingresos de sus obras. Al parecer, había oído rumores de que la familia de Mijaíl y Pasha se habían alegrado de que Anna hubiera dado a luz a una niña; con un hijo no habrían podido reclamar legalmente ninguna de las propiedades de Dostoievski.

Dostoievski siguió su consejo y ese mismo mes escribió una «declaración» en la que cedía sin ambages los derechos de todas sus obras a su esposa. Sin embargo, en lo que respecta a las otras personas que dependían de él, explicó a Maikov por qué sus obligaciones con ellos en vida seguirían siendo sagradas. «En el caso de Pasha, fue confiado a mi cuidado por la pobre María Dimitrievna en su lecho de muerte […]. Si puedo ahora dejar una impresión de bondad y amabilidad en su corazón, eso le servirá para madurar». En cuanto a Emilia y sus hijos, «ahí también está implicado mi difunto hermano Misha. Seguramente no tengo que decirles lo que ese hombre fue para mí desde que tuve uso de razón»[11].

El respiro de un mes que *El Mensajero Ruso* concedió a Dostoievski fue un regalo del cielo, pero aún le quedaban solo veinte días antes de tener que enviar una continuación y, según confiesa a Maikov, «¡todavía no he escrito ni una sola línea! […] Pero qué puedo hacer […]. Hubo noches enteras en las que no pude conciliar el sueño, no solo por la tensión mental, sino porque realmente no tenía otra opción. Eso es algo horrible para un hombre que sufre de epilepsia. Mis nervios están ahora absolutamente desquiciados»[12]. No obstante, los cuadernos de Dostoievski revelan que, con el tiempo que tenía disponible durante los meses de marzo y abril (aparte de una breve excursión para jugar), esbozó varias posibilidades contenidas en la acción que ya había iniciado en sus primeros dieciséis capítulos. Nada más claro, a tenor de estas notas, que la total incertidumbre de Dostoievski sobre la futura dirección que tomaría su historia. Edward Wasiolek vuelve a describir bien la perplejidad artística de Dostoievski:

> Ni siquiera está seguro de cuánto tiempo transcurre entre el final de la acción de la primera parte y el comienzo de la segunda. En las notas, indica tres semanas, cinco semanas, cinco días, un mes y medio, tres meses y seis meses […]. Dostoievski no está seguro de si Nastasia Filipovna se casará con Rogozhin o con el príncipe; […] si Nastasia Filipovna se suicidará, será asesinada o morirá de forma natural; si Aglaya se casará con Ganya o no; si Nastasia Filipovna y Aglaya se odiarán o se reconciliarán; si Rogozhin será un asesino o si será redimido por las enseñanzas del príncipe. La mente de Dostoievski rebosa de posibilidades, pero la tiranía del arte y la tiranía de la publicación exigen que se decida[13].

En mi opinión, uno de los apuntes aclaratorios más importantes se hizo el 12 de marzo, cuando Dostoievski anota: «Tres tipos de amor en la novela: (1) Amor apasionado y espontáneo-Rogozhin. (2) Amor por vanidad-Ganya. (3) Amor cristiano: el príncipe». Dostoievski había definido antes estos distintos tipos de amor como mutaciones en un mismo personaje, pero ahora los asigna a diferentes individuos. El tema del amor es central en el libro, especialmente la trágica antinomia implícita en el «amor cristiano» del príncipe, pero Dostoievski ya había dado una pista de ello en la confusión de los niños suizos sobre la naturaleza exacta del «amor» de Mishkin por la sufrida Marie. Varias veces, en el margen de

sus notas, Dostoievski anota la frase «Príncipe Cristo»; la frase sugiere la tensión entre lo humano y lo divino que Mishkin se verá obligado a afrontar: la tensión entre vivir en el mundo como príncipe y desear casarse con Aglaya y ser, al mismo tiempo, un seráfico visionario al que inspira un sacrificado amor cristiano por Nastasia.

Otra nota importante indica las nuevas reflexiones de Dostoievski sobre el problema planteado dos meses antes en la carta que envía a su sobrina: «¿Cómo hacer que la personalidad del protagonista resulte simpática al lector? […] Si Don Quijote y Pickwick como filántropos resultan simpáticos al lector, es porque son cómicos. El protagonista de esta novela, el príncipe, no es cómico, pero tiene otra cualidad simpática: es inocente». Tanto Don Quijote como Pickwick son también inocentes, pero se vuelven risibles debido a la actitud burlona que adoptan los otros hacia ellos. El príncipe supera las sospechas iniciales de los demás por la evidente sinceridad de su ingenuidad —su total franqueza, su falta de cualquier vanidad social corriente, su apasionada simpatía por el sufrimiento humano (como en sus discursos sobre la pena capital)— y también hay un reconocimiento implícito de que su inocencia, que revela lo que otros se esfuerzan por mantener oculto, posiblemente encarna una sabiduría superior a la manera de los «santos tontos» rusos (*yurodivy*). Y así, las excentricidades de Mishkin adquieren muy pronto un aura religiosa.

Bien entrado el mes de abril, Dostoievski afrontó una de sus mayores dificultades, que nunca resolvió satisfactoriamente: «Mostrar poco a poco al príncipe en un campo de acción […]. Pero para ello la trama de la novela es esencial». No obstante, la «trama» que Dostoievski contemplaba no era capaz de encarnar artísticamente esta idea. «Él [Mishkin] rehabilita a N. F. y ejerce un dominio sobre Rogozhin. Induce a Aglaya a que sea humilde, lleva a la esposa del General a la distracción con su adoración hacia él». Salvo esta última referencia al afecto que Madame Epanchina siente por el príncipe, ninguno de estos resultados felices de la influencia de Mishkin se encuentra en el texto, y la falta de esta trama en las secciones centrales de la novela constituye una importante deficiencia estructural. Además de luchar con los problemas del tema y la secuencia temporal, Dostoievski también se preocupó por la técnica que debía utilizar como narrador. Aquí podemos seguir el análisis de Robin Feuer Miller, que señala el siguiente pasaje como una afirmación clave: «N.B. ¿Por qué no presentar el personaje del príncipe de forma enigmática a lo largo de toda la novela, definiéndolo de vez en cuando mediante detalles (más fantásticos e inquisitivos, despertando la curiosidad) y dilucidando de repente su carácter al final?».

Basándose en este pasaje, Miller caracteriza el enfoque narrativo de Dostoievski en *El idiota* como una combinación de «enigma con explicación», y cita otras notas en las que Dostoievski indica su deseo de «equilibrar lo uno y lo otro»[14]. Debía haber un aura de misterio en torno al príncipe, que las explicaciones del parlanchín narrador no hacen más que aumentar, en lugar de disiparla. «Escribe de forma más concisa: solo los hechos», se ordena a sí mismo Dostoievski, «sin razonamientos y sin descripción de sentimientos». Pero luego añade: «Escribe en el sentido de "la gente dice…"». En otras palabras, el narrador relataría los hechos tal y como le constan. El príncipe es un hombre de negocios, pero no es omnisciente, y muchos de los «hechos» no son más que chismes y rumores —la leyenda urbana, hoy diríamos— que se acumulan en torno a las acciones y el comportamiento del príncipe. Como señala agudamente Miller, «esta agrupación de métodos narrativos tiene el efecto de situar los hechos en el ámbito del rumor y el misterio más que en el de la descripción y la explicación»[15].

Una nota en la que se esbozan los últimos capítulos en los que el príncipe se prepara para su boda con Nastasia revela más sobre el enfoque narrativo de Dostoievski: «El príncipe está

loco —según el rumor que circula— y, salvo unos pocos, todos le abandonan». Esta deserción del príncipe ante el escándalo que ha provocado prefigura la actitud del narrador en estas páginas finales, que dan cuenta de todas las explicaciones distorsionadas y maliciosas concebidas en torno a la decisión del príncipe. Así, Dostoievski prevé deliberadamente de antemano que el narrador abandonará al príncipe, que el primero seguirá manteniéndose en el nivel de lo que «la gente dice», y que para él el príncipe pasará a ser un enigma inexplicable. Esta limitación del narrador, sin embargo, forma parte del esfuerzo de Dostoievski por presentar que la conducta de Mishkin trasciende todas las categorías de la experiencia moral y social mundana.

A finales de abril, Dostoievski interrumpió su trabajo sobre los planes de la novela en su conjunto y consiguió escribir los dos primeros capítulos de la segunda parte, que aparecieron en el número de mayo de *El Mensajero Ruso,* y siguió trabajando sin interrupción en los tres capítulos siguientes. Mientras tanto, su situación financiera había empeorado a causa de los días que pasó jugando en Saxon-les-Bains. En esta ocasión, la suerte de Dostoievski fue aún peor que de costumbre, y perdió todo su dinero en la primera media hora de juego. Sus cartas a Anna (dos el mismo día) están llenas de las habituales disculpas en tono histérico, añadiendo esta vez autoflagelaciones adicionales. Refiriéndose a los «problemas» de su esposa en el cuidado de Sofía, añade: «No soy digno de ella. ¿Qué clase de padre soy?»[16]. Había tenido la intención de escribir a Katkov para disculparse por la escasez de los capítulos que a duras penas había enviado tras un mes de descanso, pero por una pura cuestión de orgullo literario había aplazado esta degradante tarea. Ahora, sin embargo, escribe en beneficio de Anna una carta a Katkov en la que le pide un nuevo adelanto que le permita trabajar de forma más productiva trasladando a su familia a Vevey. «Permaneceré en completa soledad hasta que termine la novela [...]. Mientras tanto […] podremos criar a nuestra hija sin temer que se resfríe al estar expuesta al repentino *bise* local (el viento del norte de las montañas)»[17].

Por desgracia para los pobres Dostoievski, ocurrió precisamente aquello que querían evitar. La madre de Anna llegó en los primeros días de mayo, y Sofía fue bautizada el 4 de mayo; sus padrinos fueron la señora Snitkina y Apolón Maikov. La desgracia llegó justo en el momento en que lo peor parecía haber pasado. El médico había aconsejado a Anna que saliera a pasear por el parque con Sofía para que pudiera disfrutar del aire fresco, y cuando el tiempo se volvió suave y radiante a principios de mayo, se siguió su consejo con celo. Pero un día sopló inesperadamente el odiado *bise* y Sofia cogió un resfriado; en el transcurso de una semana se convirtió en una inflamación de los pulmones, y aunque el médico aseguró a los preocupados padres —apenas tres horas antes del final— que se recuperaría, la niña murió el 12 de mayo. Dostoievski «gemía y lloraba como una mujer», escribe su esposa, «permanecía de pie frente al cuerpo de su querida niña mientras su cuerpo se enfriaba, y cubría su pequeño rostro lívido y sus manos con besos ardientes. Nunca en mi vida vi semejantes paroxismos de pena»[18].

Una semana más tarde, la profundidad del dolor de Dostoievski se revela en una desgarradora carta a Maikov. «Oh, Apolón Nikolaevich, ¿qué importa que mi amor por mi primera hija pueda haber sido ridículo, que me haya expresado ridículamente sobre ella en las cartas que escribí a quienes me felicitaban? […] Este ser diminuto, con tan solo tres meses, tan lastimoso, tan minúsculo, ya era para mí una persona, un personaje. Empezó a reconocerme, a quererme, a sonreír cuando me acercaba; cuando yo, con mi ridícula voz, le cantaba, le gustaba escuchar. No lloraba ni arrugaba la cara cuando la besaba; dejaba de llorar cuando me acercaba. Y ahora me dicen, como consuelo, que tendré otros hijos. Pero ¿dónde

está Sofía? ¿Dónde está ese pequeño individuo por el que, me atrevo a decir, habría aceptado la crucifixión para que ella viviera?»[19].

Lo más patético, y lo que indica el abismo de soledad y desolación en el que se había sumido Dostoievski, es su petición de que Maikov no diga nada todavía de la muerte de Sofia a la familia de Dostoievski. «Me parece que no solo ninguno de ellos se compadecerá de mi hija, sino que incluso, tal vez, sientan lo contrario, y la sola idea de que esto ocurra me llena de amargura. ¿De qué es culpable esta pobrecita a sus ojos? Que me odien, que se rían de mí y de mi amor, da igual»[20]. Después de enterrar a Sofia, el 24 de mayo, la atmósfera de Ginebra se volvió intolerable para los Dostoievski. Hubieran deseado abandonar el país y viajar a Italia, pero el estado de su economía lo hacía imposible. Además, les quitaría demasiado tiempo para la composición de *El idiota,* y su sustento dependía de la continuación de la novela que Katkov estaba esperando. Con una liberalidad que asombró al propio Dostoievski, Katkov accedió de nuevo a la petición de su autor a pesar de sus retrasos y le envió el nuevo anticipo que solicitaba. La pareja, con el corazón roto, se trasladó en compañía de la madre de Anna hasta Vevey, donde Dostoievski, ahogando su inconsolable dolor, continuó trabajando sin descanso en su novela.

La primera carta que Dostoievski escribió desde Vevey fue una respuesta a una recibida de Pasha. «Oh, Pasha, me siento tan mal, tan amargado, que preferiría estar muerto. Si me amas, apiádate de mí»[21]. La mayor parte de la carta está dedicada a asuntos prácticos que no podrían ir peor. Con la ayuda de los amigos de Dostoievski, sobre todo de Maikov, Pasha había conseguido dos empleos como oficinista en diversas oficinas, pero había dejado ambos al poco tiempo porque se había sentido insultado por el trato recibido por parte de sus superiores. Cuando Dostoievski se enteró de esta noticia por Maikov, no pudo controlar su ira: «¡Qué mentalidad, qué opiniones e ideas, qué fanfarronería!», le espetó a Maikov. «Es típico de él. Pero, por otra parte, ¿cómo voy a abandonarlo?»[22].

La muerte de la pequeña Sofía le perseguía continuamente, y es en sus cartas a Maikov donde expresa toda la magnitud de su duelo. «Apolón Nikolaevich, mi amigo», escribe con lástima. «Nunca he sido tan infeliz […] a medida que pasa el tiempo, el recuerdo y la imagen de la difunta Sonia se me presenta cada vez más nítidamente. Hay momentos que son casi imposibles de soportar ¡Nunca olvidaré, y nunca dejaré de torturarme!». Además de su propio tormento, Anna «está terriblemente melancólica, llora durante noches enteras, y esto tiene un efecto muy malo en su salud»[23]. Venir a Vevey fue un error espantoso, peor que Ginebra, especialmente para Anna, que necesitaba alguna distracción cultural, pero dados sus limitados recursos no había sido posible otra alternativa.

A mediados de julio, Dostoievski escribió a Maikov, quejándose de que estaba seguro de que su correspondencia estaba siendo interceptada y retrasada. Un buen amigo de Dostoievski le había informado anónimamente de que la policía secreta había dado la orden de registrarle cuando cruzase la frontera rusa. Estas informaciones, difundidas a finales de noviembre de 1867, fueron sin duda el resultado de la siguiente anotación en los archivos de la Tercera Sección: «Entre los rusos levantiscos [*eksaltirovannikh*] presentes ahora en Ginebra, [nuestro] agente nombra a Dostoievski, que es muy amigo de Ogarev»[24]. El hecho de que Dostoievski frecuentase al famoso revolucionario lo había puesto bajo sospecha.

«La policía de Petersburgo», le dijo a Maikov, «abre *todas* mis cartas, y como el sacerdote ortodoxo de Ginebra, según sabemos (nótese que no son sospechas, sino hechos), trabaja para la policía secreta, la oficina de correos de Ginebra (con la que tiene conexiones secretas) retrasa las cartas que me envían, y esto lo sé perfectamente». «Por eso», continúa Dostoievski, «estoy firmemente convencido de que mi carta nunca le ha llegado, y que la

suya se ha extraviado». Y entonces lo indignante de la situación le invade de repente, y no puede contener su ira: «N.B. ¡Pero cómo puede alguien como yo, un hombre honesto, un patriota, que se ha puesto en sus manos hasta el punto de traicionar mis convicciones anteriores, idolatrando al zar, cómo puedo soportar que se sospeche de una especie de conexión con esos polacos o la gente de *La Campana*! ¡Tontos, más que tontos! De verdad, deben saber que los nihilistas, los liberales de *El Contemporáneo*, hace ya tres años que me arrojan lodo porque rompí con ellos, y que odio a los polacos y amo a mi Patria. ¡Serán sinvergüenzas!»[25].

Maikov ya le había dicho a Dostoievski tres meses antes que «entre nosotros, se dice, incluso en los círculos más elevados, que muchos no conocen la diferencia entre Katkov y Chernyshevski, entre los escritores dedicados a Rusia y al Soberano hasta la médula y los revolucionarios»[26]. Trató entonces de consolar a su amigo con una historia que circulaba, según la cual las cartas de Katkov e Iván Aksakov (el editor eslavófilo) también las estaban leyendo, y en la lista de aquellos a quienes se sospechaba que les leían las cartas se encontraba el heredero del trono ruso. «¿Por qué habríamos de ofendernos» —se pregunta jocosamente Maikov— «si incluso él está incluido en la categoría de sospechosos por el partido que ahora domina?»[27].

A principios de agosto, Dostoievski aclara a Maikov que «si me traslado a otro sitio, el motivo principal es salvar a mi mujer»[28]. Anna se estaba deteriorando, y Dostoievski había decidido que, pasase lo que pasase, a principios de septiembre, partirían hacia Italia. Sus fondos solo les permitieron llegar a Milán, donde se instalaron durante los dos meses siguientes. A Dostoievski le pareció que el clima era mejor para su salud que el de Vevey, pero llovía mucho y el ambiente general de esta bulliciosa metrópolis industrial era lúgubre y deprimente. Dostoievski guardaba algunos recuerdos agradables de su estancia en Florencia en 1862, y deseaba convertirla en la meta de su viaje por Italia. «Anna Grigórievna, que es una persona muy activa y emprendedora, no tiene nada que hacer aquí. Veo que se aburre, y, aunque nos queremos si cabe más que hace un año y medio, sigue siendo agobiante que tenga que compartir mi triste vida monástica. Es muy malo para ella»[29].

A Dostoievski le animó un poco la noticia de Maikov de que «en Petersburgo […] se estaba gestando el lanzamiento de una nueva revista rusa», que se llamaría *Amanecer* (*Zarya*) [30]. Maikov había pedido a Dostoievski que uniera su nombre al de otros (se mencionaba a Písemski, Fet y Tolstoi) que ya habían aceptado colaborar. El editor encargado sería el viejo amigo de Dostoievski, Strájov, antiguo crítico jefe de sus propias revistas. Dostoievski acogió la noticia de Maikov con entusiasmo: «Sería deseable que la revista *tuviera un alma* inequívocamente *rusa*, como tú y yo la entendemos, aunque, naturalmente, no puramente eslava»[31]. La carta termina con una nueva expresión de preocupación por Pasha y Emilia Fiódorovna. «Cuánto me gustaría volver a Rusia», confiesa, y a continuación revela una herida oculta a la que no se hace referencia en ningún otro lugar. «¡Y pensar, además, que Sonia estaría ciertamente viva si hubiéramos estado en Rusia!»[32].

En algún momento de los primeros días de noviembre, los Dostoievski se trasladaron a Florencia, donde alquilaron dos habitaciones en la Via Guicciardini, justo enfrente del Palacio Pitti. Dostoievski inscribió inmediatamente su nombre en el registro del afamado Gabinetto Scientifico-Letterario Vieusseux, que suscribía las publicaciones periódicas y los periódicos rusos, y donde su firma se unió a las de Henri Beyle (Stendhal), Hector Berlioz, Heinrich Heine, Lamartine y Franz Liszt[33]. Anna, que había empezado a estudiar italiano en Vevey, estaba encantada con la vivacidad de las calles y la riqueza de los tesoros de los museos. Dostoievski estaba atado de pies y manos por *El idiota*, pero pasó un tiempo con Anna justo

después de su llegada visitando los lugares de interés. «Las rosas siguen floreciendo al aire libre en los jardines de Boboli», escribe a Maikov en su primera carta desde allí. «¡Y qué tesoros en las galerías! Dios mío, en 1863 no había prestado ninguna atención a la "Virgen de la Silla" [de Rafael]. Cuántas cosas maravillosas hay, incluso aparte de este cuadro. Pero lo pospongo todo hasta el final de la novela. Me he encerrado para terminarla»[34].

Dostoievski se enfrentaba a la tarea de completar la cuarta y última parte de *El idiota*, que había prometido a Katkov para finales de año. Además, contaba con que la cuarta parte, con su crescendo de escenas culminantes y su inquietante final, indujera a los editores a ofrecer sumas considerables por los derechos de reimpresión, y el impacto de esta sección final se vería muy debilitado si se imprimía en pequeñas entregas. «Si hay lectores de *El idiota*», le dice a Maikov, «tal vez se queden algo aturdidos por lo inesperado del final; pero, al reflexionar, acabarán por convenir en que tenía que terminar así»[35].

Fue en respuesta al informe de Maikov, seis meses más tarde, sobre la reacción de los lectores («la principal crítica está en lo fantasioso de los personajes»[36]), que Dostoievski hizo la famosa declaración sobre su credo estético de «realismo fantástico». «Oh, amigo mío» —escribe— «tengo una concepción de la realidad y del realismo totalmente diferente a la de nuestros novelistas y críticos. Mi idealismo es más real que su realismo. ¡Dios! Basta narrar sensatamente lo que hemos vivido los rusos en los últimos diez años de nuestro desarrollo espiritual; sí, ¡los realistas no se atreverían a decir que esto es fantasía! Es un realismo genuino, de lo existente. Es realismo, solo que más profundo; mientras que ellos nadan en aguas poco profundas. Su realismo no puede iluminar una centésima parte de los hechos que ocurren realmente. Y nosotros, con nuestro idealismo, hemos predicho esos hechos. Ha sucedido»[37]. Dostoievski considera que su propio «realismo» se convierte en «fantástico» porque ahonda bajo la superficie cotidiana en las profundidades morales y espirituales de la personalidad humana, al tiempo que se esfuerza por encarnar un ideal moral que supere lo común, lo pedestre.

Esta misma carta, tan importante, contiene una exhortación a Maikov que explica cómo quería Dostoievski que se entendiese este «ideal» y cómo debíamos considerar ese final que pensó que sorprendería tanto a sus lectores. «En una palabra: "¡Crees o no crees en el icono!" (Mi querido amigo, cree con más valentía)[38]». La exhortación de Dostoievski a Maikov se refiere a la experiencia que el eslavófilo Iván Kireevski había descrito —al estar ante un icono de la madre de Dios— de inmersión imaginativa en el misterio de la fe religiosa. Al contemplar el icono, Kireevski tuvo la sensación de que no se trataba de una simple tabla pintada con imágenes. Durante siglos esa tabla había absorbido toda la pasión y todas las oraciones que se le dirigían y se había convertido en «un organismo vivo, un lugar de encuentro entre el Creador y el pueblo». Mientras miraba a la masa de sufrientes que rezaban y se dirigían al icono, «yo mismo vi cómo cobraban vida los rasgos de la madre de Dios, que miraba a toda esa gente sencilla con piedad y amor. Y caí de rodillas y le recé humildemente»[39].

En el pasado, estas palabras habían llenado a Dostoievski de arrobo; describían el proceso de su propia conversión, no del ateísmo, sino de un socialismo cristiano semisecularizado a una reverencia por el pueblo y su «fe infantil». Pero ahora incluso esa reverencia le parecía insatisfactoria, porque aceptaba la fe únicamente por sus efectos consoladores y compensatorios en la vida humana. Esa fe no era espontánea e instintiva, no se atesoraba por sí misma y no estaba divorciada de las consecuencias prácticas que pudiera acarrear. Para Dostoievski, la fe se había convertido en algo completamente íntimo, irracional y no utilitarista; su verdad no podía ser impugnada por el hecho de que no se produjeran

cambios mundanos, ni debía ser defendida *racionalmente*, por así decirlo, debido a las compensaciones morales y psicológicas que pudiera ofrecer para la miseria humana. La vida de Mishkin termina de forma trágica, pero para Dostoievski, a punto de escribir sus últimas páginas, esto no socava en absoluto el ideal trascendente del amor cristiano que intenta llevar al mundo, un ideal cuya plena realización está más allá del poder de cualquier humano terrenal.

Dostoievski no tuvo éxito en su denodado esfuerzo por dotar a la conclusión de *El idiota* del máximo poder estético posible al publicarse como una unidad. Solo tres capítulos de la sección final llegaron a la edición de diciembre, y el resto se imprimió como suplemento de la segunda edición de 1869. El mismo día en que esperaba que su sección final llegase a Rusia, explicó a su sobrina: «Tuve dos ataques de epilepsia, y me retrasé diez días con respecto al límite fijado»[40]. Una vez más el destino le había jugado una mala pasada.

[1] "Pis'ma Maikova", *DSiM*, 2, p. 343.

[2] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 252; 1/13 de enero de 1868.

[3] *Ibid*., p. 258; 18 de febrero/1 de marzo de 1868.

[4] *Ibid*., p. 281; 21-22 de marzo y 2-3 de abril de 1868. Compárese este pasaje con lo que uno de los más sagaces analistas occidentales de la cultura rusa, Anatole Leroy-Beaulieu, escribió sobre la actitud del pueblo ruso hacia el zar solo dos años después de la muerte de Dostoievski (1883). Hablaba de las relaciones entre la Iglesia y el Estado en el Imperio ruso: «Si el zar sigue siendo un laico secular, y si, tanto en los asuntos religiosos como en los cívicos, el emperador actúa en calidad de jefe de Estado, no es como jefe de un Estado secular en el sentido moderno u occidental. Si no tiene un estatus eclesiástico, el zar, para la masa del pueblo, tiene uno religioso. Es el ungido del Señor, colocado por la mano divina para salvaguardar y dirigir al pueblo cristiano. Su unción bajo la estrecha cúpula de la catedral de Uspensky le ha dotado de la virtud de lo sagrado. Su dignidad no tiene igual bajo el cielo. Sus súbditos de todas las clases han prestado, colectiva e individualmente, un juramento de fidelidad a él sobre el Evangelio». Anatole Leroy-Beaulieu, *L'Empire des tsars et les Russes*, París, 1990, p. 1033.

[5] *PSS*, 28/Bk. 2; p. 282.

[6] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, traducido y editado por Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 142.

[7] *PSS*, 28/Bk. 2, pp. 272-273; 2/14 de marzo de 1868.

[8] *Reminiscences*, p. 146.

[9] PSS, 28/Bk. 2: 277-278n.12; 21-22 de marzo/ 2-3 de abril de 1868.

[10] "Pis'ma Maikova", *DSiM*, 2, p. 345.

[11] *PSS*, 28/Bk. 2, pp. 279-280.

[12] *Ibid*., p. 278.

[13] Fiódor Dostoievski, The Notebooks *for* The Idiot, trad. Katherine Strelsky, ed. con introducción de Edward Wasiolek, Chicago, 1967, p. 160.

[14] Robin Feuer Miller, *Dostoievski and* The Idiot, Cambridge, MA, 1981, p. 79.

[15] *Ibid*., p. 81.
[16] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 285; 23 de marzo/4 de abril de 1868.
[17] *Ibid*., p. 286.
[18] *Reminiscences*, p.147.
[19] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 297; 18/30 de mayo de 1868.
[20] *Ibid*., p. 298
[21] *Ibid*., p. 300; 9/21 de junio de 1868.
[22] *Ibid*., p. 298; 18/30 de mayo de 1868.
[23] *Ibid*., p. 302; 22 de junio/4 de julio de 1868.
[24] *Ibid*., p. 481; finales de agosto/principios de septiembre de 1868.
[25] *Ibid*., pp. 309-310; 21 de julio/2 de agosto de 1868.
[26] "Pis'ma Maikova", *DSiM*, 2, p. 350.
[27] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 482.
[28] *Ibid*., p. 310.
[29] *Ibid*., p. 321; 26 de octubre/7 de noviembre de 1868.
[30] A. N. Maikov, "Pis'ma k F. M. Dostoevskomu", *Pamyatniki kulturi*, ed. N. T. Ashimbaeva, Leningrado, 1984, p. 70.
[31] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 322.
[32] *Ibid*., pp. 323-324; 26 de octubre/7 de noviembre de 1868.
[33] Katherine Strelsky, "Dostoievski en Florencia", *Russian Review* 23 (1964), pp. 149-163.
[34] *PSS,* 28/Bk. 2, p. 333; 11/23 de diciembre de 1868.
[35] *Ibid*., p. 327.
[36] Maikov, "Pis'ma", p. 73.
[37] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 329; 11/23 de diciembre de 1868.
[38] *Ibid*., p. 333.
[39] Alexánder Herzen, *My Past and Thoughts*, trad. Constance Garnett, rev. Humphrey Higgins, 4 vols., Nueva York, 1968, 2, p. 539.
[40] *PSS*, 29/Bk. 1, pp. 9-10; 25 de enero/6 de febrero de 1869.

40.
EL IDIOTA

ESCRIBIENDO A UN CORRESPONSAL más de diez años después de terminar *El idiota*, Dostoievski comenta: «Todos los que han hablado de ella como mi mejor obra tienen una mentalidad especial que siempre me ha impresionado y complacido»[1]. *El idiota* es la más personal de todas sus obras principales, el libro en el que emite sus convicciones más íntimas, queridas y sagradas. Los lectores que llevaban esta obra en sus corazones eran, según él, un grupo selecto de almas afines con las que podía comunicarse de verdad. Solo en *El idiota* incluye Dostoievski un relato de su experiencia ante el pelotón de fusilamiento, una experiencia que le proporcionó una nueva comprensión de la vida, y el príncipe Mishkin lucha por llevar esta revelación a un mundo sumido en la pereza de lo material y cotidiano. El príncipe Mishkin se aproxima a la encarnación más extrema del ideal cristiano de amor que la humanidad puede alcanzar en su forma actual, pero se ve desgarrado por el conflicto entre los imperativos contradictorios de sus aspiraciones apocalípticas y sus limitaciones terrenales.

Sabemos que la primera parte de *El idiota* fue escrita bajo la inspiración de la decisión de Dostoievski de centrar una obra importante en el personaje de un «hombre perfectamente bello», y la singular fascinación espiritual del príncipe Mishkin deriva en gran medida de la imagen que se proyecta de él en estas primeras páginas. El halo moral que rodea al príncipe se transmite desde la primera escena, en la que su comportamiento está marcado por una ausencia total de vanidad o egoísmo; parece ajeno a los sentimientos de autoestima de los que se nutren tales actitudes. Más aún, muestra una capacidad única para adoptar el punto de vista de su interlocutor. Esto explica que el príncipe no se escandalice de la acogida que le dan los demás, y su capacidad de trascenderse a sí mismo desarma invariablemente la primera respuesta de desprecio divertido y superior de quienes se encuentran con él.

En su admirable libro *La naturaleza y la forma de la simpatía*, Max Scheler distingue lo que denomina «sentimiento vicario del prójimo», que consiste en experimentar una comprensión y simpatía por los sentimientos de los demás sin dejarse vencer por ellos emocionalmente, de una coalescencia total que lleva a la pérdida de la identidad y la personalidad[2]. El movimiento subyacente de *El idiota* puede definirse provisionalmente como el paso del príncipe del primer tipo de sentimiento de projimidad al segundo, pero en la

primera parte no hay indicios de tal pérdida de identidad. Por el contrario, todo el énfasis se pone en la capacidad instintiva e indiferenciada del príncipe para tener un sentimiento vicario completamente lúcido, incluso bajo una gran tensión. Como ejemplo, podemos tomar la escena en la que el príncipe interviene en el agrio altercado entre Ganya Ivolgin y su hermana, y él mismo recibe el golpe destinado a la joven. Su respuesta es esconder la cara entre las manos, volverse hacia la pared y decir a Ganya con voz quebrada: «Oh, qué vergüenza te va a dar lo que has hecho».

Esta cualidad del carácter del príncipe no está motivada psicológicamente en modo alguno, sino que, de forma sugestivamente simbólica, está ligada a ciertos *leitmotiv*. Por un lado, el príncipe está muy poseído por la perspectiva de la muerte: dos veces en estas primeras páginas habla de una ejecución a la que ha asistido recientemente, y también relata vívidamente los sentimientos y pensamientos de un hombre condenado primero a muerte por un pelotón de fusilamiento y luego inesperadamente indultado. Una tercera descripción subraya el inmenso valor que adquiere cada momento de la existencia a medida que se acerca el final. A pesar de la obsesión del motivo de la muerte en estas primeras páginas, el príncipe también admite haber sido «feliz» en los años que precedieron a su llegada a San Petersburgo, y las relaciones entre estos dos motivos proporcionan el sustrato más profundo de sus valores. La «felicidad» del príncipe comenzó con su recuperación de un estado de estupor epiléptico. Una repentina toma de conciencia le hizo ver la existencia del mundo en forma de algo tan humilde y cotidiano como un burro. El burro, por supuesto, tiene evidentes connotaciones evangélicas, que se mezclan con la inocencia e ingenuidad del príncipe, y este animal pacientemente laborioso también subraya, de acuerdo con el *kenotismo* cristiano[3], la ausencia de jerarquía en la aprehensión extática del príncipe de la maravilla de la vida. El mismo contraste introduce el comentario del príncipe de que, en las primeras etapas de su recuperación, se había visto consumido por la inquietud y había creído encontrar «la clave del misterio de la vida» en su anhelo trascendente de alcanzar «esa línea donde se unen el cielo y la tierra»; pero entonces, añade, «se me ocurrió que uno podría encontrar una riqueza de vida incluso en la cárcel».

Mishkin vuelve a experimentar imaginativamente la tragedia universal e ineludible de la muerte con toda la gama de su sensibilidad consciente, pero esto no le impide, al mismo tiempo, extasiarse ante la alegría y la maravilla de la existencia. De hecho, la dialéctica de esta unidad es el punto de la historia del hombre indultado de la ejecución, la historia que encarna el acontecimiento más decisivo de la propia vida de Dostoievski. Lo más terrible de esos últimos momentos, dice Mishkin, fue el arrepentimiento de la pobre víctima por una vida desperdiciada y su frenético deseo de que se le diera otra oportunidad. «¿Y si no muriera? Convertiría cada minuto en una era […]. No desperdiciaría ni uno». Pero al preguntarle qué le ocurrió a este hombre después de su indulto, Mishkin admite con pesar que no llevó su ardiente resolución a la práctica:

> Así que parece que es imposible realmente vivir «contando cada momento», dice Alexandra Epanchina. «Por alguna razón es imposible».
>
> «Sí, por alguna razón es imposible», repite Mishkin. «Así me lo pareció a mí también […] y, sin embargo, por alguna razón no puedo creerlo».

Este es el punto en el que el amor a la vida de Mishkin se funde con su imaginación atormentada por la muerte en la singular unidad de su carácter. Porque Mishkin siente el milagro y la maravilla de la vida con tanta fuerza precisamente porque vive «contando cada

momento» como si fuera el último. Tanto su gozoso descubrimiento de la vida como su profunda intuición de la muerte se combinan para hacerle sentir cada momento como una absoluta e inconmensurable elección y responsabilidad ética. El príncipe, en otras palabras, vive en la tensión escatológica que era (y es) el alma de la ética cristiana primitiva, cuya doctrina del *agapé* totalmente desprendido fue concebida en la misma perspectiva del inminente fin de los tiempos[4].

Hay un constante juego de alusiones en torno al príncipe que lo sitúa en ese contexto cristiano. Rogozhin, el hijo del mercader, todavía cercano a las raíces religiosas de la vida rusa, lo califica de *yurodivy*, un santo loco, y aunque el gentil y varonil príncipe, bien educado, no tiene ningún parecido externo con estas excéntricas figuras, sí posee su tradicional don de perspicacia espiritual, que opera instintivamente, por debajo de cualquier nivel de conciencia o compromiso doctrinal. La nota idílica del Nuevo Testamento aparece con fuerza en la historia del príncipe sobre la pobre campesina suiza Marie, maltratada y consumida, que había sido vilipendiada como mujer caída y cuyos últimos días el príncipe y su grupo de hijos iluminan con la luz de un amor que todo lo perdona. De este modo, la figura del príncipe está rodeada de una penumbra cristiana omnipresente que ilumina continuamente su carácter y sirve para situar la naturaleza exaltada de sus aspiraciones morales y espirituales.

La historia de Marie también pone en primer plano otro *leitmotiv*, que podría llamarse «los dos amores»: uno cristiano, compasivo, no posesivo y universal, y otro secular, egoísta, posesivo y particular. La sugerencia de Alexandra Epanchina de que el príncipe debía estar «enamorado» le lleva a contar la historia de Marie. Pero mientras la joven se refería al segundo tipo de amor normal y mundano, el «amor» del príncipe, como él explica, era solo del primer tipo. Incluso los niños agrupados en torno al príncipe estaban confundidos por esta diferencia y creían alegremente que el príncipe estaba «enamorado» de Marie cuando le veían besarla. Pero «la besé», explica, «no porque estuviera enamorado de ella, sino porque me daba pena». La confusión de los niños (y Mishkin también es una especie de niño bueno) anticipará su propio atrapamiento en los «dos amores», cuyos sentimientos y obligaciones mutuamente incompatibles darán lugar más tarde a la desastrosa incapacidad del príncipe para elegir entre Nastasia y Aglaya.

El mundo en el que se sumerge el príncipe a su llegada inesperada a San Petersburgo está atrapado en las garras de egoísmos conflictivos, un mundo en el que el deseo de riqueza y estatus social, de satisfacción sexual, de poder sobre los demás, domina y barre todos los demás sentimientos humanos. Todos estos motivos se ponen en juego en la intriga, que en la primera parte gira en torno al drama de Nastasia Filipovna (quien a la postre sería la principal protagonista femenina de Dostoievski) y su fatal enredo con el príncipe Mishkin.

Su aparición ha sido precedida por una narración de su pasado como huérfana indigente pero aristocrática, secuestrada y violada a los dieciséis años y mantenida en la servidumbre sexual por Totski. En contraste con el tipo literario convencional de la mujer traicionada, caída, pero finalmente redimible —como la protagonista de *La dama de las camelias*, la novela de Dumas que Totski por supuesto admiraba—, Dostoievski presenta a Nastasia como una persona degradada a los ojos de la sociedad, pero irreprochablemente pura, no como Clarissa Harlowe. A la edad de veinte años, llega a Petersburgo decidida a imponerse contra el interesado plan que Totski, aterrorizado, ha urdido para entregarla al codicioso Ganya Ivolgin a cambio de un estipendio. De este modo, se despejaría el camino para que el propio Totski se casase con una de las dos hijas mayores de Epanchin. Enfrentada a la insuperable contradicción de la pureza interior y su desgracia exterior, Nastasia Filipovna está

irremediablemente condenada, y su personaje servirá para derribar a «su salvador», el príncipe, en su propio final trágico. El príncipe Mishkin escucha por primera vez su nombre en la escena inicial del tren. Inmediatamente queda hechizado por su intrigante retrato, que besa sin que nadie se aperciba de ello, y finalmente se encuentra con ella (al igual que el lector) allí.

El destino de Nastasia se sellará presumiblemente en la tumultuosa escena de la fiesta de cumpleaños en su casa que culmina la primera parte de la novela. En ese momento, se supone que debe decidir si se casa o no con Ganya, aunque su comportamiento anterior hace muy improbable que esté dispuesta a aceptar el plan de Totski. Por el contrario, después de exponer indirectamente el ridículo y la venalidad de sus invitados, Nastasia tiene por fin plena voz para evocar su sometimiento pasado y su libertinaje forzado (bastante gráfico para su época, pero con los suficientes puntos suspensivos como para satisfacer a los censores), así como sus impulsos suicidas. Nastasia parece recurrir al príncipe para decidir la cuestión de su matrimonio con Ganya porque, como ella dice, el príncipe «creyó en mí a primera vista y yo en él». Pero cuando el tierno príncipe proclama que cree en su pureza y le ofrece su mano y una fortuna, ella también lo rechaza, negándose a emular a Totski como un violador de la «inocencia» y un «asaltacunas», aunque Mishkin sea la realización milagrosa de sus desesperados sueños de adolescente. A través de su propio rechazo a Mishkin interioriza entonces sus estigmas externos de vergüenza y reclama con insistencia que se la considere una prostituta callejera mientras huye con el apasionado Rogozhin hacia una autodestrucción segura, después de arrojar desafiantemente el dinero de la compra (envuelto en las *Noticias de la Bolsa*) al fuego. La satisfacción de humillar y, por tanto, de degradar simbólicamente a Totski y a todos sus respetables «admiradores» al mismo tiempo resulta más fuerte que la apelación del príncipe a la necesidad que ella tiene de una compasión desinteresada y a que se reconozca su primordial pureza.

Aunque ya no sea una protagonista activa, su persona sombría y que bordea la locura persigue y pone en marcha indirectamente todas las peripecias posteriores de la trama, desde que Mishkin la sigue a Pavlovsk hasta la representación de la pantomima de la boda interrumpida. Por último, está la huida suicida con Rogozhin. Hay una misteriosa coda a su trágico destino: el hallazgo por parte de Mishkin de un ejemplar de *Madame Bovary* en sus habitaciones abandonadas, la historia de otro suicidio desesperado, pero en este caso de una adúltera traicionada por las fantasías románticas.

Desde el principio de la segunda parte, el príncipe adopta un papel trágico (o al menos de autosacrificio); y la lógica interna de su carácter requiere ahora que el absoluto del amor cristiano entre en conflicto irreconciliable con los ineludibles mandatos de la vida humana corriente. Esta proyección alterada del príncipe también lleva a la introducción de un nuevo motivo temático, que aparece por primera vez en el extraño diálogo entre Mishkin y Rogozhin sobre la fe religiosa. De forma un tanto improbable, una copia de *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* de Holbein aparece en el salón de Rogozhin y, sin transición alguna, el antiguo borracho pendenciero de la primera parte aparece atormentado no solo por Nastasia, sino también por una crisis de duda religiosa. Aquí nos enteramos de que «un cuadro de nuestro Salvador que acababa de ser bajado de la Cruz» ha empezado a socavar la fe religiosa de Rogozhin, y Mishkin intenta disipar la inquietud de Rogozhin en un largo y crucial discurso.

Este discurso consta de cuatro anécdotas, agrupadas por parejas, que ilustran que la necesidad humana de la fe y de los valores morales de la conciencia basados en la fe trascienden tanto el plano de la reflexión racional como el de la evidencia empírica. Por un

lado, está el erudito ateo cuyos argumentos Mishkin no puede refutar; por otro, está el asesino que pronuncia una oración pidiendo perdón antes de degollar a su víctima. El objetivo de estas historias es mostrar la fe religiosa y la conciencia moral como un atributo imposible de erradicar en el pueblo ruso, independientemente de la razón o incluso de cualquier tipo de moral social convencional. «La esencia del sentimiento religioso», explica Mishkin, «no entra en ningún tipo de razonamiento o ateísmo, y no tiene nada que ver con ningún crimen o mala conducta […]. Pero lo más importante es que se notará más clara y rápidamente en el corazón ruso que en cualquier otro lugar».

Este motivo temático es de vital importancia para entender el resto del libro. Porque al describir la fe religiosa y el despertar de la conciencia como las necesidades irracionales e instintivas del «corazón ruso», cuya existencia brilla en medio de todo lo que parece desmentir o negar su presencia, Dostoievski está indicando sin duda la interpretación adecuada del fracaso final de Mishkin y su trágico colapso. Los valores del amor cristiano y la fe religiosa que encarna Mishkin son una necesidad demasiado profunda del espíritu ruso como para ser negados por su fracaso práctico, al igual que lo son por la razón, el asesinato o el sacrilegio. Si el cuadro de Holbein y la diatriba de Mishkin se introducen de forma tan torpe y abrupta en este punto, es probablemente porque Dostoievski deseaba establecer inmediatamente el marco en el que se entendería correctamente el destino catastrófico que le espera al príncipe.

El motivo temático de la fe religiosa es también lo que salva los episodios del encuentro de Mishkin con el grupo de los llamados Jóvenes Nihilistas de convertirse en una mera sátira ácida contra los radicales de mediados de la década de 1860. Dostoievski centra sabiamente el foco de atención en el joven consumista moribundo Ippolit Terentyev, que se desprende del grupo para ascender a lo más alto y convertirse en el primero de la notable galería de rebeldes metafísicos que creó Dostoievski. Porque Ippolit se rebela no contra las iniquidades de un orden social, sino, anticipando a Kirilov en *Los demonios* e Iván Karamázov, contra un mundo en el que la muerte, y por tanto el sufrimiento humano inminente, es una realidad ineludible. Ippolit es otro cuasi doble que comparte su obsesión por la muerte y su sentido extático de la vida, pero que carece de la fe religiosa que sostiene al príncipe en la armonía final del mundo. Por esta razón, Ippolit no puede alcanzar la autotrascendencia que es el secreto del ímpetu moral del príncipe y la respuesta que despierta en los otros.

La histérica «Explicación Necesaria» de Ippolit está compuesta para contener todos los rasgos principales de la *Weltanschauung* de Mishkin —la reverencia por la belleza y el valor infinito de la vida—, pero combinados con una actitud humana opuesta. Su preocupación por la muerte no disminuye, sino que refuerza su preocupación por sí mismo, y la convierte en una patética megalomanía, como se desprende de la cita conmovedoramente incongruente, «*après moi le deluge!*» («¡después de mí, el diluvio!») que adjunta a su «Explicación necesaria».

De manera instintiva, los sentimientos de Ippolit están con las víctimas de la injusticia social; y cuando se deja llevar por la corriente de tales sentimientos benévolos, admite «que olvidé mi sentencia de muerte, o más bien no llegué a pensar en ella e incluso trabajé». Solo esa preocupación por los demás puede aliviar la tragedia de los últimos días de Ippolit, que no obstante abandona finalmente todos esos esfuerzos para reflexionar sobre su propia condición. La muerte, peaje universal, llega a considerarla como un insulto personal y una «humillación» dirigida a él por la «naturaleza», o más bien por el creador de un mundo que exige el consentimiento del individuo a la indignidad e injusticia de ser destruido.

El contraste temático entre Ippolit y el príncipe se pone de manifiesto con más fuerza en

sus diferentes reacciones ante el símbolo religioso clave del libro, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*. El cuadro de Holbein, como hemos visto, había llevado a Mishkin a afirmar la irracional «esencia del sentimiento religioso» como un componente que no podía extirparse del espíritu humano; pero para el Joven Nihilista no es más que una confirmación de su propia sensación de la cruel falta de sentido de la vida. Para Ippolit, el cuadro transmite una sensación de la naturaleza «en forma de una enorme máquina de la más moderna construcción», que «ha agarrado, aplastado y tragado sin rumbo un gran Ser sin precio, un Ser que vale toda la naturaleza y sus leyes, que vale toda la tierra, que tal vez fuese creada únicamente para el advenimiento de ese Ser». Ippolit no puede comprender cómo los primeros discípulos de Cristo, que presenciaron en la realidad lo que él solo ve desde la distancia que le proporciona el arte, pudieron seguir creyendo en el triunfo sobre la muerte que Cristo proclamó; pero este es precisamente el misterio de la fe al que Ippolit se cierra y cuya ausencia envenena sus últimos días sumiéndolos en la desesperación y la amargura.

Al igual que los demás personajes, Ippolit considera instintivamente al príncipe como el patrón de su propia conciencia. Sin embargo, la «humildad» del príncipe es la antítesis ideológica de la «revuelta» de Ippolit, y es Mishkin quien debe soportar el peso de los injuriosos altibajos sentimentales del joven nihilista. «¿No puedo simplemente ser devorado sin que se espere que alabe lo que me devora?» pregunta cáusticamente Ippolit, al rechazar la «mansedumbre cristiana» del príncipe. Esta pregunta proviene de un sufrimiento tan profundo en Ippolit que ninguna ofensa por su parte puede disminuir su derecho a reclamar la absoluta indulgencia de los demás personajes. El príncipe entiende que, para Ippolit, la despreocupada posesión de la vida por parte de los demás es una injusticia suprema, que debería cargar con la culpa y el sentido de la obligación moral.

De ahí la conmovedora respuesta del príncipe a la pregunta de Ippolit sobre la mejor manera de morir: «Ignóranos y perdona nuestra felicidad», dice Mishkin en voz baja. De ahí, también, la macabra índole del humor macabro presente en varias de las escenas de Ippolit, y la irritante insensibilidad que algunos de los personajes muestran hacia su situación. No hay páginas de Dostoievski más originales que aquellas en las que intenta combinar la máxima simpatía por Ippolit con un retrato despiadado de lo que podríamos denominar «el egoísmo de la muerte». Dostoievski quiere mostrar cómo el egocentrismo que inspiró la «revuelta» de Ippolit le impulsa también a un comportamiento que cercena la propia simpatía y el amor que tanto ansía. Por turnos patético y febrilmente maligno, el desafortunado muchacho muere entre bambalinas, inconsolable y sin consuelo, «en un estado de terrible agitación».

Además de Ippolit, *El idiota* está repleto de todo tipo de personajes secundarios relacionados con las líneas argumentales principales solo por los hilos más tenues. Pero no es demasiado difícil ver la lógica temática de la mayoría de estos episodios, incluso si, estructuralmente, van y vienen sin apenas motivos que los causen. Muchos de ellos tienen la función de los interludios cómicos de las obras de misterio medievales, que parodian los acontecimientos sagrados con un humor reverente e ilustran la universalidad de su influencia. Otros sirven para resaltar facetas del príncipe que Dostoievski no pudo desarrollar a partir de la intriga romántica central.

Lebedyev, el general Ivolgin y el «boxeador» Keller forman un grupo con características comunes, un grupo que confirma, a veces de forma grotescamente cómica, que la lucha moral interior precipitada por el príncipe en las figuras principales también puede encontrarse entre las menores. Sin duda, Dostoievski abandona todos los intentos de mantener cualquier verosimilitud psicológica en el caso de Lebedyev y Keller; sus cambios mecánicos entre la devoción al príncipe y las pequeñas estafas y engaños llegan a veces al punto de la

autoparodia. Esto es especialmente cierto en el caso de Lebedyev, que pasa de ser el gorrón de la primera parte a la figura compasiva que comparte el horror de Mishkin a la pena capital y reza por el alma de la guillotinada Madame Du Barry.

Sin dejar de ser un canalla sin escrúpulos dispuesto a vender su alma por un rublo, Lebedyev también interpreta piadosamente el Apocalipsis y arremete contra el «materialismo» del mundo moderno en diatribas de borracho. Su larga «anécdota» histriónica y seria sobre las hambrunas de la Edad Media es manifiestamente un ejemplo burlesco del significado de su personaje y el de otros como él. Al igual que el hambriento «caníbal» medieval —que devoró a sesenta gordos y jugosos monjes en el transcurso de su vida y luego, a pesar de la perspectiva de las más horribles torturas, confesó voluntariamente sus crímenes—, el comportamiento de Lebedyev y de los de su calaña atestigua la milagrosa existencia de la conciencia en los lugares más inverosímiles.

Otro ejemplo es el general Ivolgin, destartalado y falstaffiano, a quien Dostoievski utiliza muy eficazmente en la primera parte para parodiar el «decoro» que rodea la vida de Nastasia, y cuya colosal mitomanía sirve de parapeto contra la sórdida realidad de su decadencia moral y social. El general muere de una apoplejía provocada por sus tormentos por haberle robado la cartera a Lebedyev, tormentos causados no tanto por el robo en sí —devolvió la cartera intacta— sino por el miedo a que en adelante le considerasen un ladrón en su propia familia. La narración completamente ficticia de cómo, de joven, el general sirvió de paje a Napoleón y utilizó su influencia para motivar la retirada francesa de Moscú en 1812 es un ejemplo irresistible del talento de Dostoievski para la extravagancia cómica de altos vuelos (en la que se prodigó desgraciadamente poco).

La acción principal de *El idiota* después de la primera parte se centra en el incipiente romance del príncipe con Aglaya Epanchina. Al leer el poema de Pushkin "El caballero pobre" en presencia del príncipe, con obvia referencia a su intervención en favor de Nastasia, Aglaya revela hasta qué punto su elevada imaginación se ha inflamado por la abnegada magnanimidad del príncipe a ojos de la sociedad, por ser ella una «mujer caída», victimizada. Toda la relación de Aglaya con el príncipe está, pues, contaminada de malentendidos desde el inicio. Para Aglaya, Mishkin es el Caballero Pobre del poema de Pushkin, un poema en el que ve reflejada «en una figura sorprendente la grandiosa concepción del amor platónico de la caballería medieval, tal como lo sentía un caballero puro y elevado» que era un Don Quijote «serio y no cómico». Aunque estas palabras se aplican en parte al príncipe, su función es poner de manifiesto el carácter ilusorio de la imagen que Aglaya tiene de su personaje. Nada podría ser menos característico del príncipe que las hazañas militares realizadas durante las Cruzadas por el Caballero Pobre al servicio de la fe cristiana:

> *¡Lumen coeli*, *Sancta Rosa!* Gritó
> con la mirada encendida y el
> trueno de su amenaza
> tras comprobar el avance de Musselman.

El Caballero Pobre, en otras palabras, representa el ideal cristiano del Occidente católico en sus días de gloria y en toda su corruptora confusión de fe espiritual y poder temporal. El ideal cristiano ruso, tal y como lo entendía Dostoievski, separa tajantemente uno de otro y acepta todas las consecuencias sociales paradójicas e incluso degradantes de la humildad, la mansedumbre y el amor omnipotente del príncipe.

La idea errónea de Aglaya refleja su propio carácter, que combina el ardiente idealismo y

la arrogancia y el orgullo personales. Aglaya se siente irresistiblemente atraída por la pureza de espíritu y el desinterés que encuentra en el príncipe, pero al mismo tiempo desea que su ideal sea socialmente imponente y admirado por el mundo. Esta fusión la había atraído hacia el catolicismo militante, y la busca erróneamente en el príncipe. Al introducir las escenas del Joven Nihilista justo después de la lectura de "El caballero pobre", Dostoievski dramatiza con fuerza la oposición entre la imagen de Aglaya y los valores reales que inspiran la conducta del príncipe. La combativa Aglaya se alegra de la intromisión del grupo porque, como dice, «tratan de echarte barro, príncipe, debes defenderte triunfalmente, y me alegro mucho por ti». Sin embargo, lejos de salir «triunfante», Mishkin reacciona a los insultos y a las provocaciones con una docilidad y una pasividad que hacen que Aglaya sea presa de la cólera.

Antes de la escena de la fiesta en la que será presentado oficialmente como el prometido de Aglaya, ella intenta tener una charla «seria» con él para asegurarse de que no dará ningún paso en falso. Sin embargo, bajo la influencia del «aura» preepiléptica, el príncipe se lanza a un ataque eslavófilo contra el catolicismo romano por ser «anticristiano», ya que «el catolicismo romano cree que la Iglesia no puede existir en la tierra sin el poder político universal». Denuncia así en el catolicismo romano la misma confusión de lo temporal y lo espiritual que, en el plano personal, Aglaya desea que encarne. No es casualidad que este discurso aparezca precisamente en el punto en el que su personalidad se muestra más irremediablemente incompatible con sus exigencias.

La desastrosa arenga de Mishkin también incorpora otros motivos de gran importancia para Dostoievski. La necesidad rusa de fe religiosa se afirma una vez más cuando Mishkin describe la propensión de los rusos a convertirse a falsas creencias, como el catolicismo romano o el ateísmo. «Los ateos rusos y los jesuitas rusos son el resultado no solo de la vanidad», dice, «sino también de […] la sed espiritual, el anhelo de algo más elevado […] de una fe en la que han dejado de creer porque nunca la han conocido [...]. Y los rusos no solo se vuelven ateos, sino que invariablemente *creen* en el ateísmo, como si fuera una nueva religión, sin darse cuenta de que están poniendo su fe en una negación». Mishkin expresa aquí algunas de las convicciones más profundas de Dostoievski, que el autor sabía que la mayoría de sus compatriotas contemplaría con la misma incredulidad, más bien asustada y compasiva, que mostraban los invitados de los Epanchin.

A pesar de la catástrofe del arrebato y el ataque epiléptico del príncipe en la fiesta de compromiso, Aglaya consigue superar su consternación, ya que su prueba ulterior para Mishkin será su relación con Nastasia. Al igual que Rogozhin, Aglaya no puede ver el «amor cristiano» del príncipe por Nastasia —su ilimitada piedad y sentido de la obligación— como algo que no sea una amenaza para su propia e indiscutible posesión del hombre que ama. En la poderosa escena en la que ambas mujeres se enfrentan, Mishkin debe elegir y es totalmente incapaz de hacerlo. El «rostro frenético y desesperado» de Nastasia le hace reprochar a Aglaya su crueldad con la «infeliz criatura». Aglaya, por su parte, le mira con «tanto sufrimiento y al mismo tiempo con un odio tan ilimitado que, con un gesto de desesperación, gritó y corrió hacia ella, pero ya era demasiado tarde». Nastasia lo agarra y lo detiene, y se queda para consolar a la criatura desmayada y medio enloquecida cuyo rostro torturado había «apuñalado su corazón para siempre».

El príncipe se encuentra así atrapado en la rivalidad de estos egoísmos en conflicto, y responde, en el impulso del momento, a la necesidad más inmediata y aguda. Cada mujer apela con igual poder pero de manera diferente a su devoción; y su incapacidad para elegir dramatiza el nivel más profundo de la idea temática de Dostoievski. Porque el príncipe es el

heraldo de un amor cristiano que no es sino universal; sin embargo, también es un hombre, no un ser sobrenatural, un hombre que se ha enamorado de una mujer como criatura de carne y hueso. La necesaria dicotomía de estos dos amores divergentes lo envuelve inevitablemente en un trágico embrollo del que no hay escapatoria, un callejón sin salida en el que la obligación universal de la compasión se cruza fatalmente con el amor humano, que es la forma moralmente irreprochable de «egoísmo» del príncipe.

Tres años antes, sentado ante el féretro de su primera esposa, Dostoievski había afirmado que Cristo solo había dado a la humanidad una pista sobre la naturaleza futura del «objetivo ideal final» de la humanidad, una pista contenida en el Evangelio de san Mateo (22, 30): «Cuando resuciten, ni los hombres se casarán ni las mujeres tomarán esposo; serán como ángeles en el cielo». Incluso esa «posesión más sagrada del hombre en la tierra», la familia, es una manifestación del ego, que impide la fusión de los individuos en un Todo de amor universal. El «objetivo ideal final» de la humanidad es, pues, la fusión total del ego individual con todos en una comunidad mística literalmente (y no metafóricamente) liberada de las restricciones y límites de la carne; es la «síntesis» trascendente que Mishkin había vislumbrado en el desvarío del «aura» preepiléptica. Por lo tanto, incluso el más casto e inocente de los amores terrenales constituye una abrogación de la ley universal del amor, cuya realización, prefigurada por Cristo, es el fin último y sobrenatural del hombre. Las páginas finales de *El idiota* presentan de forma sorprendente este conflicto insoluble entre lo humano y lo divino que Dostoievski sintió tan agudamente y que solo podía alcanzar su más alto grado de expresividad y conmoción encarnado en un «hombre perfectamente bello» como el príncipe Mishkin.

Hasta estos capítulos finales, el narrador omnisciente ha sido capaz de describir y explicar lo que el príncipe piensa y siente. Ahora, sin embargo, el narrador confiesa que es incapaz de entender el comportamiento de Mishkin y debe limitarse a una «mera exposición de hechos». Los hechos a los que se refiere son los siguientes: por un lado, Mishkin se ha convertido en el prometido de Nastasia, y los planes para su boda siguen adelante. Pero por otro lado el príncipe sigue intentando visitar a Aglaya como si nada hubiera cambiado, y no puede comprender por qué el inminente matrimonio debería afectar a su relación con ella. «No importa que me vaya a casar con ella», le dice a Radomski. «Eso no es nada, nada». La tensión de la posición imposible del príncipe le ha hecho perder finalmente todo contacto con la realidad. Incapaz de distinguir entre su visión del amor universal y las necesarias exclusiones y opciones limitantes de la vida, se le presenta como si hubiera traspasado por completo los límites de los códigos sociales aceptados. Para expresar esta transgresión, Dostoievski adopta la forma del narrador desconcertado, cuyo desconcierto acentúa la imposibilidad de medir el comportamiento del príncipe desde cualquier estándar convencional.

Las profundidades morales del conflicto del príncipe se ven así distorsionadas y reducidas al nivel de una cháchara rencorosa y de tópicos actuales sobre, por ejemplo, la emancipación femenina. La melancólica ironía de la situación del príncipe es ahora completa. Como el Abraham de *Temor y Temblor* de Kierkegaard, que es el único que escucha el mandato secreto de Dios de sacrificar a su hijo, el príncipe se ha convertido ahora en un caballero de la fe cuya obediencia a lo divino hace que su conducta parezca insensata ante los demás la mayoría de las veces. Con toda razón, Lebedyev llega a esta conclusión e intenta que el príncipe sea internado en una institución mental antes de la ceremonia nupcial. Radomski también comparte la misma convicción de que el príncipe «no estaba en su sano juicio»; pero sus pensamientos se acercan más a la marca temática de Dostoievski: «¿Y cómo

se puede amar a dos a la vez? ¿Con dos tipos de amor diferentes? Es interesante […] pobre idiota».

Las últimas páginas nos muestran al príncipe atrapado indefenso entre las exigencias conflictivas de su naturaleza humana y su tarea divina, privado de toda comprensión y casi de toda simpatía, y abrumado por acontecimientos sobre los que no tiene ningún control. Su comprensión del mundo real se debilita cada vez más, y al final su personalidad simplemente se disuelve, abandonando toda pretensión de sí mismo y convirtiéndose en una función de las necesidades de los demás. En la espeluznante e inolvidable escena en la que vela el cadáver de Nastasia, después de que ella haya elegido deliberadamente someterse al cuchillo de Rogozhin, el príncipe se pierde completamente en la angustia del asesino medio loco y se hunde definitivamente en la oscuridad mental que durante mucho tiempo había temido que fuera el precio de sus iluminaciones visionarias. Así termina la odisea del «hombre perfectamente bello» de Dostoievski, que había tratado de vivir en el mundo a la luz divina de la transfiguración apocalíptica de la humanidad en una armonía universal de amor.

Con una integridad admirable, Dostoievski somete así con temor las más sagradas de entre sus propias convicciones a la misma prueba que había utilizado para las de los nihilistas: la prueba de lo que significarían para la vida humana si se tomasen en serio y al pie de la letra, y se vivieran en toda su extensión como guías de conducta. Con una honestidad ejemplar, retrata el extremismo moral de su propio ideal escatológico, encarnado en el príncipe, y dictamina que es igual de incompatible con las exigencias normales de la vida social ordinaria y que constituye un escándalo tan perturbador como la aparición del propio Cristo entre los fariseos, tan complacientemente respetables.

Las últimas palabras, sin embargo, son para la madre de Aglaya, Lizaveta Prokofeyevna, el personaje que siempre ha sido el más cercano en espíritu al príncipe, pero que ha envejecido para mantener los pies en la tierra con éxito. Su denuncia de Europa, típicamente explosiva y propia de una matriarca—«no saben hacer un pan decente; en invierno se congelan como ratones en un sótano»— concluye el libro con una afirmación realista de la misma fe en Rusia que Mishkin había expresado con la elocuencia mesiánica de sus rapsodias extáticas. «Ya está bien de dejarnos llevar por nuestros entusiasmos», se queja. «Ya es hora de que nos sensibilicemos». Sin embargo, sea cual sea la tragedia que el príncipe Mishkin y los afectados por él hayan sufrido en este mundo, trae consigo la iluminación sobrenatural de otro mundo superior que todos sienten y al que responden; y es esta respuesta a «la luz que brilla en la oscuridad» la que para Dostoievski aportaba el único rayo de esperanza para el futuro.

[1] *PSS*, 29/Bk. 2, p. 139; 14 de febrero de 1877.

[2] Max SCHELER, *The Nature of Sympathy*, trad. Peter HEATH, Londres, 1954, cap. 2.

[3] «Kénosis» es un término teológico definido en *Webster's* como «la acción de Cristo de "vaciarse" al hacerse hombre, humillándose incluso hasta sufrir la muerte». Uno de los aspectos distintivos de la tradición religiosa rusa, tal y como la define su mayor historiador moderno, G. P. Fedotov, es el énfasis que pone en el Cristo sufriente y humillado, que se encuentra en el corazón de la espiritualidad rusa. Al escribir sobre los primeros santos mártires rusos, los príncipes Boris y Gleb, Fedotov compara su mansa aceptación de su destino con las enseñanzas del monje Teodosio, fundador de la tradición kenótica rusa. «Boris y Gleb siguieron a Cristo en sus muertes sacrificiales —el clímax de su kénosis— como lo hizo Teodosio en su pobreza y humillaciones […]. Desde fuera, puede dar la impresión de debilidad, ya que la pobreza de Teodosio debe parecer insensata a los ojos del extranjero. Débil y tonto, así es Cristo en su kénosis a los ojos de un Nietzsche, como lo era a los ojos del mundo pagano antiguo». Véase G. P. FEDOTOV, *The Russian Religious Mind,* vol. 1, Nueva York, 1946, p. 130, y el cap. 4 ("The Russian kenotism"). Hay buenas razones para creer que Nietzsche estaba familiarizado con *El idiota*, y que la novela de Dostoievski ayudó a dar forma a su interpretación del cristianismo. Véase Ernst BENZ, *Nietzsche's Ideen zur Geschichte des Christentums und der Kirche,* Leiden, 1956, pp. 92-103.

[4] El famoso libro de Albert Schweitzer, *The Quest for the Historical Jesus* (1906), centró por primera vez la atención en la importancia de tales expectativas escatológicas como fuente de la ética cristiana del amor. Desde entonces, esta teoría ha sido sometida a una avalancha de críticas, sin que se haya tambaleado como base psicológica para entender los aspectos más extremos de la doctrina cristiana del amor (o *agapé*).

41.
EL PANFLETO Y EL POEMA

La finalización de *El idiota* permitió a Dostoievski, que había estado escribiendo de forma constante durante un año y medio, recuperar el aliento por un momento, pero también significó el fin del estipendio mensual que había estado recibiendo de Katkov. Para empeorar las cosas, Dostoievski calculó que la cantidad de copias que había proporcionado le dejaba una deuda de mil rublos con la revista de Katkov. Dostoievski comienza a mencionar todo tipo de nuevos planes y proyectos, y la relación de estas ideas entrecruzadas con las obras que escribió entonces es a veces difícil de desentrañar.

Incluso antes de terminar la cuarta parte de *El idiota*, y en la misma carta a Maikov en la que define su estética de «realismo fantástico», Dostoievski había esbozado la idea de una nueva gran novela. Este esbozo precede inmediatamente a la declaración de su estética, que puede haber surgido no solo como una respuesta a las críticas de *El idiota*, sino también como una generalización del enfoque de la vida y la realidad rusas expresado en su nuevo proyecto creativo. Dostoievski tenía en mente

> una gran novela cuyo título será *El ateísmo* […]. La figura principal es un ruso de nuestra sociedad, […] que pierde la fe en Dios. Durante toda su vida […] se mantuvo en el camino trillado, y durante cuarenta y cinco años no fue de otra manera que ordinario [...]. Que perdiese la fe en Dios tiene un efecto colosal en él […]. Se adentra en la generación joven, los ateos, los eslavos y los europeos, los fanáticos rusos, los anacoretas, los sacerdotes; se ve fuertemente afectado, entre otros, por un grupo de jesuitas, propagandistas polacos; se escabulle de ellos hacia las profundidades de los flagelantes y al final encuentra a Cristo y al Dios ruso»[1].

Tal novela nunca se escribió, pero este esbozo pronto se convirtió en una obra mucho más larga que también quedó sin escribir, *La vida de un gran pecador* (*Zhitie velikogo greshnika*), y ambas alimentaron luego a *Los demonios*. Está claro que la ambición de Dostoievski era presentar un gran fresco de las opiniones y experiencias religiosas rusas, y dramatizar su personaje principal en términos de tales puntos de vista e ideologías en competencia, incluyendo los de «la joven generación». «Debo volver absolutamente a Rusia», escribe a su

sobrina desde Florencia; «aquí acabaré perdiendo toda posibilidad de escribir por falta de mi material indispensable y habitual: la realidad rusa (que alimenta mis pensamientos) y los rusos»[2]. Dostoievski volvió a escribir a *El Mensajero Ruso* solicitando un adelanto de una nueva novela que prometió proporcionarle en un año aproximadamente.

Enfrentado a la indigencia temporal, respondió a otra invitación de Strájov a finales de enero para una contribución a *Amanecer*; un adelanto le permitiría satisfacer sus necesidades más urgentes hasta que llegara el dinero de Katkov. Dostoievski propuso que se le enviara un adelanto de mil rublos sin demora, y a cambio escribiría «una novela». Diez días más tarde, Dostoievski recibió por fin un anticipo de Katkov, mientras se veía obligado a pedir prestados cien francos a un benefactor desconocido y a empeñar lo que él y Anna pudieran conseguir por otros cien francos (Anna recuerda que incluso empezaron a bromear sobre su pobreza sin alivio y a referirse el uno al otro como el señor y la señora Micawber). Dostoievski se sintió aliviado al recibir el dinero, no solo por razones obvias, sino también porque había estado preocupado por su situación en la revista. «No creo» —escribió a su sobrina— «que *El idiota* les traiga nuevos suscriptores; lo lamento mucho, y por eso estoy muy contento de que me mantengan a pesar de la evidente falta de éxito de mi novela»[3].

Tras muchas negociaciones, los editores de *Amanecer* aceptaron finalmente las reducidas exigencias de Dostoievski de solo trescientos rublos, que debían ser enviados inmediatamente a su vez por «un relato, más bien corto, unos dos pliegos»[4]. El tiempo en Florencia se estaba volviendo tórrido, y a los Dostoievski se les había aconsejado que se marcharan porque Anna, ahora embarazada de nuevo, esperaba un hijo en cuatro meses. Planeaban trasladarse a Dresde, donde podrían encontrar un médico y enfermeras «que se expresaran en un lenguaje comprensible y fuesen competentes»[5]. Esperaban la llegada de la madre de Anna en unos días y planeaban partir en cuanto dispusieran de medios.

Sin embargo, cuando llegó el anticipo, los gastos extraordinarios de Dostoievski se habían comido lo recibido. Con la intención de abandonar Florencia inmediatamente, la pareja se había mudado de su apartamento para ahorrar en el alquiler; pero la habitación individual era más cara para un periodo prolongado, y la madre de Anna ya había llegado para cuidarla. «El calor en Florencia es insoportable», escribió a Maikov a mediados de mayo, «La ciudad es blanca y sofocante, nuestros nervios están sobreexcitados —lo que es particularmente malo para mi esposa—; ahora mismo vivimos hacinados (todavía *esperando*) en una pequeña y estrecha habitación que da a la plaza del mercado. Ya estoy harto de esta Florencia, y ahora, sin espacio y con el calor, no puedo ni escribir. En general, una terrible angustia, y lo que es peor, por Europa; aquí lo miro todo como una fiera»[6]. «Sobre todo, sentí pena por mi pobre Anya», escribió tras escapar de aquel sitio. «Ella, pobrecita, estaba en su séptimo u octavo mes, y sufría terriblemente por el calor»[7].

Katkov acudió una vez más en su ayuda con fondos suficientes para cubrir los gastos del viaje, y los asfixiados Dostoievski dejaron Florencia a finales de julio, partiendo no hacia Dresde sino hacia Praga. El abrupto cambio de itinerario fue el resultado del deseo de Anna de remediar el desalentador aislamiento de Dostoievski de cualquier medio literario o intelectual, y allí también se sumergirían de nuevo en un mundo eslavo. Pasaron por Bolonia, donde hicieron una parada para ver la *Santa Cecilia* de Rafael, y se quedaron varios días en Venecia, sin dejar apenas la plaza de San Marcos y la catedral, pero visitando también el cercano Palacio Ducal y el Palacio de los Dogos. A su sobrina le describió cómo «Anna solo podía lanzar exclamaciones y gritos de admiración al contemplar los palacios y la plaza. En la catedral de San Marcos (¡asombrosa, incomparable!) perdió su abanico suizo esculpido que adoraba (¡tenía tan pocas joyas!). Dios mío, cómo lloró»[8]. Al salir de Venecia, los

Dostoievski tomaron un barco hasta Trieste, con un mar agitado que causó a Dostoievski una gran ansiedad por el embarazo de Anna, y luego, cambiando a un tren en tierra, llegaron a Praga a principios de agosto. Sin embargo, su plan de instalarse en Praga durante el invierno se vio frustrado por la falta de alojamientos disponibles. Las esperanzas de Dostoievski de vivir en un círculo agradable fuera de Rusia quedaron así en nada, y él y Anna volvieron a su objetivo original de Dresde.

Los Dostoievski llegaron a Dresde a mediados de agosto y rápidamente encontraron alojamiento. Diez días después de instalarse, Dostoievski escribió a Maikov. «Tengo terribles temores sobre la salud [de Anna]. Está constantemente enferma y, además, preocupada, nerviosa, impresionable, y en la espera teme seriamente morir en el parto (al recordar el sufrimiento del primer nacimiento)»[9]. En medio de estos sombríos presentimientos, Dostoievski se queja de que «debo empezar a escribir, primero para *Amanecer,* y luego comenzar el trabajo principal para *El Mensajero Ruso*. Hace ocho meses que no escribo nada […]. Las cosas me han salido de tal manera que sería más útil estar en la cárcel para morosos que permanecer en el extranjero. Si permanezco aquí un año más, no sé si estaré en condiciones de escribir, ni siquiera bien, sino en absoluto, tanto me he alejado de Rusia». Además, Anna también echaba mucho de menos Rusia, y ambos creían que Sonia había muerto «únicamente porque no podíamos adaptarnos a la manera extranjera de criar y educar a un niño»[10]. Por lo tanto, Europa era la culpable de este lacerante golpe a su felicidad, y si perdían al segundo hijo, tanto él como Anna caerían en la desesperación total.

Afortunadamente, su segunda hija, Lyubov, nació el 26 de septiembre sin incidentes desagradables, pero Dostoievski estaba tan preocupado por el estado de ánimo de Anna que le ocultó el volumen de *Guerra y Paz* en el que aparecía la muerte de la esposa del príncipe Andréi en el parto. La presencia de la madre de Anna era también una fuente de tranquilidad, ya que podía ocuparse de la niña a la manera rusa que consideraban tan importante. No obstante, el nacimiento de Lyubov trajo consigo una avalancha de nuevos gastos que superaban con creces los limitados medios de la familia; tres días después del nacimiento, Dostoievski escribió a Maikov que ahora se vería obligado a vender (o empeñar) su ropa blanca, su abrigo y quizás incluso su chaqueta, a menos que recibiera el anticipo que había solicitado a *Amanecer*.

A finales de septiembre, Dostoievski había completado la mitad de la obra aún sin título y, en vista de su mayor extensión, había pedido un nuevo anticipo de doscientos rublos. Pidió a Maikov que visitara al editor Kashpirev y reforzara su petición de recibir una respuesta *inmediata*. Dostoievski le había dicho a Kashpirev que «*el tiempo y la rapidez de la ayuda son casi más importantes que el propio dinero*», y que si se producía un retraso, «me vería obligado a vender en el acto las cosas que me quedan, las más necesarias, y por cosas que valen cien táleros recibiría veinte […] para salvar la vida de tres seres»[11]. Dostoievski añadió, para que lo supiera Maikov y nadie más, que aquí en el fondo estaba mintiendo; todo lo que valía cien táleros hacía tiempo que estaba empeñado.

Kashpirev respondió favorablemente en el plazo de una semana y envió una carta de crédito de un banco de Petersburgo a uno de Dresde, pero las relaciones financieras de Dostoievski con *Amanecer* se vieron afectadas por el infortunio. La carta de crédito, por error, había sido redactada de tal manera que requería otro documento para ser cobrada, y Dostoievski esperó en vano la llegada de este papel, yendo al banco todos los días y siendo informado, después de un tiempo, de que tales cartas de crédito eran a veces remitidas *como una broma*. Desesperado por el bienestar de Anna y el de la recién nacida Lyubov, y literalmente sin blanca, Dostoievski escribió una semana después a Kashpirev pidiéndole que

rectificase el error y enviara setenta y cinco rublos inmediatamente. Tardó doce días en recibir una respuesta, a pesar de que las cartas de Petersburgo solía llegar en tres días, y no llegaban los setenta y cinco rublos. Al comprobar que la carta de Kashpirev, fechada el 3 de octubre, llevaba el matasellos del día 6, envió una carta furiosa y frenética a Maikov pidiéndole que intercediera.

La misiva de Dostoievski a Maikov es una de las más airadas que jamás escribió, una carta en la que libera todo su resentimiento reprimido por las constantes humillaciones derivadas de su mísera y precaria situación literaria. Dostoievski había escrito a Kashpirev en otro tono, casi suplicante; y la aparente negativa con la que se le trataba, cuando había confesado que tanto él como su familia se veían obligados a empeñar y vender sus pertenencias, le llenó de furia: «¿No entiende lo *insultante que* es esto para mí? Después de todo, le escribí sobre las necesidades de *mi mujer* y de mi hijo, ¡y después de eso veo tal despreocupación! ¿No es esto un insulto?». Dostoievski sentía que Kashpirev se comportaba con él «como solo un *barin* se comporta con su lacayo», y vuelve a esta comparación una y otra vez a medida que las tempestuosas frases brotan en una ola de amargura y orgullo herido. «Camino de un lado a otro y me arranco los cabellos, ¡y por la noche no puedo dormir! Rumio todo el tiempo y me pongo furioso». Tras amplificar la enormidad del insulto que se les ha hecho tanto a él como a Anna, exclama desafiante «¡Y después me exigen arte, poesía pura, sin tensión, y se refieren a Turguénev, a Goncharov! ¡Miren en qué condiciones trabajo!»[12].

Acudiendo al rescate, Maikov envía cien rublos y otra carta de crédito, junto con las disculpas de Kashpirev y la oferta del editor de reembolsar a Dostoievski todos sus gastos extraordinarios. Gratificado por tal acto de contrición, Dostoievski insiste en que se contenta simplemente con la oferta que se le hace, y que «no quiero ninguna compensación, ¡no soy un usurero!»[13]. A pesar de sus agitaciones, había seguido trabajando en la novela, cuyo título pensaba que sería *El eterno marido* (*Vechny muzh*) y que sería aún más larga de lo que se había dicho. Dostoievski también estaba preocupado porque Kashpirev tenía la intención de publicitar la obra por adelantado. Había prometido a *El Mensajero Ruso* los primeros capítulos de una nueva novela para enero de 1870, una promesa que sabía que no podría cumplir, y Katkov se enteraría de que, en cambio, había estado escribiendo para *Amanecer*.

Dostoievski trabajó ininterrumpidamente en su novela desde septiembre hasta diciembre, y terminó *El eterno marido* en la primera semana de diciembre. Una vez más, estaba tan falto de fondos que ni siquiera podía pagar los gastos de envío de un manuscrito tan voluminoso, y pidió a Maikov que instara a Kashpirev a enviar cincuenta rublos inmediatamente. Para entonces estaba tan convencido de la incompetencia empresarial de *Amanecer* que prefirió dirigirse a los editores con su amigo actuando como intermediario. También comentó que hasta el momento no había recibido ninguna otra advertencia de *El Mensajero Ruso* y que *Amanecer* podía imprimir su manuscrito cuando quisiera[14].

Dos semanas después, tras enviar su texto, Dostoievski volvió a rogar a Maikov que presionara a Kashpirev para que le adelantase todo su estipendio. En caso contrario, «ya que me es imposible quedarme absolutamente sin dinero durante la temporada navideña», que al menos le adelantase cien rublos inmediatamente. Era necesario comprar lanas para Lyubov y Anna, y también bautizar al bebé, cosa que no se había hecho por falta de fondos. «Dentro de tres días», le informa también Dostoievski, «me pondré a trabajar en mi novela para *El Mensajero Ruso*. No creas que escribo cualquier cosa [en ruso, «que horneo blinis»]: por muy terrible y espantoso que sea lo que escribo, la idea de una novela y trabajar en ella es todavía para mí, pobre autor, más importante que cualquier cosa en el mundo. No es sobre cualquier

cosa [blinis], sino sobre la más querida y antigua de mis ideas»[15]. Dostoievski solo puede referirse aquí a su proyecto *Ateísmo,* que para entonces se había transformado en *La vida de un gran pecador*. Era esta novela, o una de sus partes, la que ahora se proponía componer.

Un mes más tarde, Strájov pudo comunicar a Dostoievski que las críticas a *El eterno marido* eran uniformemente favorables. La reputación artística de Dostoievski se había visto muy empañada por *El idiota*, pero esta nueva obra consiguió devolverle parte de su lustre. A pesar de esta tranquilizadora acogida, tan halagadora para la autoestima literaria de Dostoievski, este escribió a su sobrina tras enviar el manuscrito que «he odiado esta historia desde el principio»[16]. Ni siquiera el reconocimiento de que había realizado una pequeña obra maestra pudo disminuir su resentimiento por haber tenido que distraerse de una novela importante que, estaba convencido, establecería de una vez por todas su derecho a ocupar un lugar en el panteón de los principales escritores rusos.

A pesar de la frustración de Dostoievski al verse distraído de la gran obra que estaba planeando, esta novela, aparentemente sencilla, puede considerarse su primera respuesta artística a la creciente fama de Tolstói. El subtexto más importante de *El eterno marido lo* proporciona la teoría de Apolón Grigóriev sobre la cultura rusa. Los dos protagonistas —Velchaninov y Trusotski— hablan de personalidades «pacíficas» (*smirny*) y «depredadoras» (*khischny)*. Estos términos fueron utilizados por Grigóriev para caracterizar la literatura y la cultura rusas, que consideraba como una lucha entre dichos tipos; y los mismos términos acababan de ser revividos y empleados por Strájov en su ensayo sobre Tolstói. Los tipos así se entendían no solo como categorías morales y psicológicas sino que, además, poseían un fuerte significado sociocultural. Las figuras «depredadoras» —maestras, heroicas, brillantes, a menudo glamurosamente byronianas— se identificaban con la cultura europea occidental, las «sencillas» o «pacíficas» con Rusia y el carácter nacional ruso. *Guerra y Paz*, según Strájov, había confirmado las opiniones de Grigóriev a la perfección, y ofrecía la mejor representación hasta el momento de esta memorable guerra interna que tenía lugar en la psique nacional rusa[17].

Dostoievski, gran admirador de Grigóriev, se había visto profundamente influenciado por su tipología de la cultura rusa, pero nunca había aceptado todos sus detalles. De hecho, como Grigóriev reveló en una serie de artículos titulados «Las paradojas de la crítica orgánica» —subtitulados “Cartas a F. M. Dostoievski”—, el novelista le había acusado personalmente en una ocasión de ser demasiado «teórico». Lo que Dostoievski quería decir con su comentario a Grigóriev puede deducirse de *El eterno marido*, en el que tanto el señorito Velchaninov como el dócil cornudo Trusotski intercambian momentáneamente sus personalidades y muestran características del otro bajo la tensión de los acontecimientos. La novela puede considerarse, por tanto, no solo un comentario sobre Grigóriev, sino también una respuesta a lo que Dostoievski consideraba un elogio excesivo de Tolstói por parte de Strájov, contra cuyos tipos de personalidad pura presentaba su propia visión más enmarañada de las mutaciones e indeterminaciones del carácter humano[18]. Ambos personajes resultan contener posibilidades de cualquiera de los dos tipos, el depredador y el pacífico, cuando se produce una crisis en sus vidas, una crisis que solo puede ser superada por la autotrascendencia del ego. *El eterno marido* puede considerarse, pues, como la primera respuesta artística de Dostoievski a la creciente fama de Tolstói; la segunda sería la gran obra que estaba planeando, a escala tan vasta como *Guerra y Paz*, bajo el título de *La vida de un gran pecador*.

A mediados de diciembre de 1869, Dostoievski habla de su compromiso con *El Mensajero Ruso* con ansiedad e indica cómo va a proceder. Está trabajando en una gran

novela, dice a su sobrina, «de la que solo se publicará la primera parte en *El Mensajero Ruso*. No estará terminada antes de cinco años, y se dividirá en tres novelas separadas. Esta novela es toda la esperanza y todo el sueño de mi vida, no solo en lo que respecta al dinero»[19]. Dostoievski, como es lógico, expresa todos sus reparos a la hora de tomar tal decisión. «Para escribir esta novela necesitaría estar en Rusia», insiste. «Por ejemplo, la segunda mitad de mi primera novela tiene lugar en un monasterio. No solo necesito verlo (he visto muchos) sino también vivir en un monasterio durante un tiempo»[20].

La mayor parte de los apuntes de Dostoievski tratan de la infancia y la niñez del «gran pecador», que es miembro de una «familia accidental» como a Dostoievski le gustaba llamar a los hogares sin tradiciones establecidas de orden o decoro. Aquí la figura central es un hijo ilegítimo, enviado a vivir con una pareja de ancianos en el campo y criado aislado de su padre (una situación que más tarde se utilizará para *El adolescente*). La rivalidad de Dostoievski con Tolstói es evidente en la definición que establece de lo que desea que represente su personaje. «Un tipo totalmente contrario al vástago de esa noble familia de condes, degenerado en grado sumo, que Tolstói había representado en *Infancia y juventud*. Este [el nuevo tipo de Dostoievski] es simplemente un tipo primitivo, agitado inconscientemente por una fuerza primitiva, una fuerza completamente espontánea».

El gran pecador debía poseer esta fuerza elemental y simbólica que es propia del pueblo ruso, «una fuerza interior extraordinaria y difícil de soportar para quien la posee, una fuerza que exige pacificar las tormentas de la vida hasta el sufrimiento, pero que no puede dejar de suscitar tormentas antes de encontrar la paz. Finalmente llega a descansar en Cristo, pero toda su vida es tormenta y desorden». Un tipo así «se lanza alegremente —en su periodo de búsquedas y vagabundeos— a desviaciones y experimentos monstruosos hasta que llega a descansar en una idea lo suficientemente poderosa como para ser plenamente proporcional a su propia fuerza primitiva e inmediata, una idea tan poderosa que pueda al fin organizar esta fuerza y calmarla hasta llevarla a una quietud tranquilizadora».

Al gran pecador lo envían a un monasterio para disciplinar su comportamiento rebelde, plasmado en incidentes como la profanación de un icono. Allí se encuentra con un monje santo llamado Tijon. El personaje de Tijon se basaría en la figura de san Tijon-Zadonsk, un clérigo ruso de mediados del siglo XVIII que fue elevado a la santidad en 1860 y dejó un abundante legado literario (quince volúmenes). En la primavera de 1870, Dostoievski le había dicho a Maikov que «lo acogí en mi corazón con pasión hace mucho tiempo»[21], tal vez cuando se publicó una edición de las obras de Tijon en la época de su canonización. El padre Jorge Florovski, el más grande historiador moderno de la teología rusa, habla de san Tijon como un hombre que pasó por lo que san Juan de la Cruz llamaba *la noche oscura del alma*[22], y Dostoievski se habría sentido profundamente conmovido por la expresión abierta de san Tijon de los estados de ánimo propios de la depresión y la desesperación y de caer en la tentación. Dostoievski también encontró en sus escritos muchos de los preceptos morales-religiosos que constituyeron la base de su propia concepción de la ortodoxia rusa.

El mal, según san Tijon, era necesario en el mundo para que naciese el bien, y la principal tarea cristiana de la humanidad era conquistar sus propias inclinaciones al mal, cambiar «el orgullo por la humildad, la ira por la mansedumbre y la paciencia, el odio por el amor»[23]. Solo a través de la experiencia de luchar contra el mal en sí mismo descubre la humanidad el valor y el significado de la experiencia humana. Seguramente estas ideas son el origen de la famosa anotación del cuaderno en la que Dostoievski definió lo que para él era «el punto de vista ortodoxo» dominante en su obra: «El hombre no nace para la felicidad […] porque el conocimiento de la vida y de la conciencia […] se adquiere por la experiencia *pro y*

contra, que uno debe asumir (sufriendo, tal es la ley de nuestro planeta)».

Para Tijon, incluso el crimen era una forma de despejar el camino hacia ese descubrimiento de la verdad cristiana; en principio, la posibilidad de iluminación y purificación nunca se cerraba, por muy gravoso que fuera el crimen que pesaba sobre la conciencia humana. «No hay ningún tipo de pecado —declaró— y no puede haber ninguno en la tierra que Dios no perdone a quien se arrepienta sinceramente». Hay muchas referencias en las obras de Tijon a «un gran pecador»; insistía constantemente en que, fuese cual fuese la multitud y la magnitud de los pecados, Dios siempre perdonaría a un corazón arrepentido. Uno de los incidentes más conocidos de la vida de san Tijon tuvo que ver con una disputa con un terrateniente reputado como «voltairiano». Discutiendo sobre cuestiones de fe con Tijon, el irascible terrateniente se enfureció y golpeó al clérigo en la cara. Aunque era conocido por su temperamento ardiente, Tijon se arrodilló inmediatamente y pidió perdón por haber provocado el golpe. Este incidente habría sido considerado por Dostoievski como un primer ejemplo simbólico del choque entre los efectos desintegradores de la razón occidental y la fe kenótica rusa, que se había convertido en el gran tema de su vida.

Durante su estancia en el monasterio, y bajo la tutela de Tijon, el egoísmo del gran pecador se repliega sobre sí mismo. Sigue obsesionado por la necesidad de poder y dominio, pero empieza a creer que esta necesidad solo puede satisfacerse mediante la conquista de uno mismo. En la entrada del cuaderno titulada "La idea del principio" leemos: «Después del monasterio y de Tijon, el gran pecador sale de nuevo al mundo para ser el *más grande de los hombres* […] es el más orgulloso de los orgullosos y trata a la gente con la mayor arrogancia [...]. Pero (y esto es lo esencial) gracias a Tijon había quedado atrapado por esta idea (convicción): que para conquistar el mundo entero basta con conquistarse a sí mismo».

Conquistarse a uno mismo es, pues, la expresión más elevada de la libertad de la voluntad, la meta más exaltada de la personalidad más poderosa. La carrera posterior del gran pecador se esboza rápidamente: «De repente, la adolescencia y el libertinaje [...] son una forma de orgullo insensato. Por orgullo se convierte en asceta y peregrino. Se muestra amable y humilde con todos, precisamente porque es infinitamente superior a todos». Como en todos los apuntes que hizo para futuras obras, Dostoievski se preocupa mucho por la técnica y la forma narrativas. El «tono» de su narración debía ser el de una *vita*, la vida hagiográfica de un santo. «N.B. *El tono* (la narración es una *vita*, es decir, aunque salga de la pluma del autor) […] debe ser tal que el lector sepa en todo momento que se trata de una idea piadosa». «El hombre del futuro», añade, «debe ser exhibido para que todo el mundo lo vea, y colocado en un pedestal». Dostoievski retomaría más tarde estos apuntes tanto para *El adolescente* (donde el campesino «errante» Makar también agasaja al adolescente con parábolas y apotegmas edificantes) como para *Los hermanos Karamázov*, donde la vida de Zosima se narra como una *vita* y el tratamiento cuasi hagiográfico del «hombre del futuro» se realizaría en Aliosha.

Por lo que sabemos, Dostoievski no se dedicó a la redacción de la novela esbozada en estas notas. En cambio, como le dijo a Maikov un mes más tarde, fue arrastrado por una nueva inspiración que cambió todos sus planes. «He abordado una rica idea», informa a su amigo con entusiasmo. «No hablo de la ejecución, sino de la idea. Una de las ideas que tiene una indudable resonancia entre el público. Como *Crimen y castigo*, pero aún más cercana a la realidad, más vital, y con una relevancia directa para la problemática contemporánea más importante. Terminaré para el otoño; no tengo prisa y no me apresuro»[24]. Estas palabras son la primera referencia a *Los demonios*, que efectivamente fue concebida en relación con el reciente descubrimiento de un asesinato cometido por un grupo de conspiradores revolucionarios. Dostoievski deja así de lado su tema «eterno», el del ateísmo, por uno de

candente actualidad, ya que estaba convencido de que un libro así resolvería todos sus problemas. Pondría en la picota a los radicales de una vez por todas, contentaría a *El Mensajero Ruso* con una novela, obtendría una abundante recompensa económica y lo haría todo en un tiempo récord. «Espero ganar por lo menos tanto dinero como por *Crimen y castigo,* y por lo tanto, antes de que termine el año hay esperanza de poner todos mis asuntos en orden y de regresar a Rusia [...]. Nunca he trabajado con tanto placer y facilidad»[25].

El trabajo en la nueva novela comenzó inmediatamente y relegó *La vida de un gran pecador*, que Dostoievski debió abandonar con cierto alivio, a un futuro menos incierto, menos acosado económicamente y en el que ya estuviesen felizmente repatriados. Pero su imaginación no podía renunciar a las majestuosas vistas que había creado, y continuó trabajando en su elaboración. A finales de marzo, Dostoievski habla de cinco novelas a Maikov, en lugar de tres (el tamaño de *Guerra y Paz*, comenta, revelando de nuevo la competencia con Tolstoi), y define su «cuestión principal» como «la misma que me ha atormentado consciente e inconscientemente toda mi vida: la existencia de Dios». También confiesa su doloroso sentimiento de inferioridad frente a sus dos grandes rivales, Turguénev y Tolstói, y su esperanza de mejorar su estatus por las exaltadas alturas temáticas que intentaría escalar. «Quizá la gente diga al fin», se queja con tristeza, «que no me he pasado todo el tiempo escribiendo naderías»[26].

Sin embargo, más que nada, y con san Tijon como modelo, Dostoievski deseaba producir «una figura majestuosa, *positiva* y santa»[27]. Su gran ambición era entonces proporcionar a la cultura rusa una imagen augusta que expresara sus más altos valores religiosos. La decepcionante acogida de su primera tentativa, *El idiota*, no había apagado su aspiración, y la talla histórica de san Tijon protegería a sus críticos de la manida acusación de dar rienda suelta a su debilidad por «lo fantástico». «No voy a crear nada», asegura Maikov, «me limitaré a retratar al verdadero Tijon». Al lado de san Tijon se encontraría el tipo de personaje que Dostoievski se esforzaba por crear desde el epílogo de *Crimen y castigo*: un gran pecador que se convertiría convincentemente y mostraría los efectos regeneradores de las enseñanzas y el ejemplo de san Tijon.

Dostoievski pretendía mantener su tema «contemporáneo» separado de su tema más «exaltado» del ateísmo, posponiendo el segundo por condiciones de trabajo más propicias mientras despachaba rápidamente (y con provecho) el primero. Sin embargo, al hacerlo, permitió que su rivalidad con Tolstói, cuya elevación del tema envidiaba y deseaba emular, lo tentara a ir en contra de la idiosincrasia distintiva de su talento. Dostoievski siempre encontró su inspiración en los acontecimientos más inmediatos y sensacionales de la época —acontecimientos que a menudo eran comunes e incluso sórdidos— y luego elevó ese material en sus mejores obras al nivel de lo genuinamente trágico. Esta unión de lo contemporáneo y lo trágico era el verdadero secreto de su genio, y finalmente le resultó imposible mantener la disyuntiva forzada y artificial entre uno y otro que creía poder imponer. La gran obra que él llamaba su «poema» no podía mantenerse separada del «panfleto» político-social al que se había lanzado, y ambos acabaron mezclándose en su inédita novela-tragedia, *Los demonios*.

[1] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 58; 29 de agosto/10 de septiembre de 1869.
[2] *Ibid*., p. 123; 7/19 de mayo de 1870.
[3] *Ibid*., p. 32; 18/30 de marzo de 1869.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*., p. 43; 15/27 de mayo de 1869.
[7] *Ibid*., pp. 56-57; 29 de agosto/10 de septiembre de 1869.
[8] *Ibid*., p. 57.
[9] *Ibid*., pp. 49, 51; 14/26 de agosto de 1869.
[10] *Ibid*., p. 51.
[11] *Ibid*., p. 63; 17/29 de septiembre de 1869.
[12] *Ibid*., pp. 67, 69, 70; 16/28 de octubre de 1869.
[13] *Ibid*., pp. 71-73; 27 de octubre/8 de noviembre de 1869.
[14] *Ibid*., pp. 77-78; 23 de noviembre/5 de diciembre de 1869.
[15] *Ibid*., p. 81; 7/19 de diciembre de 1869.
[16] *Ibid*., p. 88; 14/26 de diciembre de 1869.
[17] N. N. Strájov, *Kriticheskiye stati*, 2 vols., Kiev, 1902-1908, 1, p. 247.
[18] Las relaciones de Grigóriev y Dostoievski son analizadas de forma informativa por I. Z. Serman, "Dostoievski i Grigóriev", en *Dostoievski i ego vremya,* Leningrado, 1971, pp. 130-142. La polémica con Strájov-Grigóriev en *El eterno marido* se analiza en Richard Peace, "*The Eternal Husband* and Literary Polemics", *Essays in Poetics* 3 (1978), pp. 22-49.
[19] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 88; 14/26 de diciembre de 1869.
[20] *Ibid*., p. 11; 6 de febrero/ 25 de enero de 1869.
[21] *Ibid*., p. 118; 25 de marzo/6 de abril de 1870.
[22] Georgi Florovski, *Puti Rus kogo bogoslaviya*, París, 1983, pp. 123-125.
[23] Para las citas de las obras de san Tijon, véase el comentario a *La vida de un gran pecador* en *PSS*, 9, pp. 511-514.
[24] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 107; 12/24 de febrero de 1870.
[25] *Ibid*.
[26] *Ibid*., p. 117; 25 de marzo/6 de abril de 1870.
[27] *Ibid*., p. 118.

42.
PADRES, HIJOS Y STAVROGIN

A FINALES DE MAYO DE 1869, Katkov publicó un artículo en la *Gaceta de Moscú* sobre los recientes desórdenes estudiantiles que habían estallado en San Petersburgo y Moscú, y designó entre sus líderes a «un tal Nechaev». Se le describía como un «nihilista de la línea dura», alguien que «inflamaba a la juventud», que había sido arrestado, pero que había logrado la hazaña sin precedentes de escapar de la fortaleza de Pedro y Pablo y huir al extranjero. En Europa había producido una serie de proclamas incendiarias llamando a los estudiantes a la revuelta, «imprimiéndolas a lo grande» y enviando fardos de ellas a Rusia a través del correo público[1]. En realidad, Nechaev nunca había sido detenido, y mucho menos había escapado de la inexpugnable fortaleza, pero esta era la leyenda que había difundido sobre sí mismo de acuerdo con su calculada táctica de engaño al servicio de la revolución. Bakunin y Ogarev, que en un principio ayudaron a Nechaev en su campaña, lo saludaron con admiración en Ginebra como la encarnación resucitada de las aspiraciones revolucionarias de su juventud. Solo más tarde, cuando su falta de escrúpulos se volvió contra ellos, ese entusiasmo inicial se convirtió en un lamentable repudio.

Seis meses después, la *Gaceta de Moscú* publicó la noticia del asesinato de un estudiante en los terrenos de la Academia Agrícola Petrovsky de Moscú, donde el hermano de Anna, Iván Snitkin, estudiaba. Pero hasta el 29 de diciembre no se relacionó el nombre de Nechaev con el asesinato, y a partir de entonces aparecieron regularmente noticias sobre él en los periódicos, con referencias a «una especie de conspiración salvaje a base de proclamas» y a que Ivanov, el estudiante asesinado, había «muerto porque quería denunciar el plan criminal»[2] (a lo que Ivanov se oponía, por lo que puede establecerse, era a la afirmación de Nechaev de su derecho a absolver el control dictatorial sobre los miembros de su grupo de cinco[3]). El 4 de enero de 1870, un importante artículo de Katkov, que resumía y comentaba los informes de los periódicos extranjeros que cubrían el asunto Nechaev, dedicaba un buen espacio a Bakunin, quien, junto con el débil y complaciente Ogarev, había participado con Nechaev en el lanzamiento de su campaña de propaganda. Katkov había conocido a Bakunin de joven (una vez estuvo a punto de enfrentarse a él en un duelo), y citó el llamamiento anarquista de Bakunin a la destrucción total no solo del Estado ruso, sino de todos y cada uno de los Estados existentes[4]. También citó el consejo de Bakunin a la generación más joven

de fomentar en ellos mismos ese «apasionado fervor, ferozmente destructor y frío, que congela la mente y detiene la sangre en las venas de nuestros oponentes»[5].

Durante todo el mes de enero, el periódico de Katkov continuó publicando informes sobre el desarrollo gradual del caso Nechaev, a menudo utilizando información corroborada por periódicos extranjeros (especialmente alemanes), que, por supuesto, Dostoievski podía leer por su cuenta. Fue precisamente en esta época —entre diciembre de 1869 y febrero de 1870— cuando Dostoievski cambió repentinamente su rumbo literario, dejó a un lado *La vida de un gran pecador* y se volcó en un libro con «relevancia directa para la cuestión contemporánea más importante». El «asunto Nechaev» —el asesinato de un estudiante llamado Iván Ivanov por parte de un grupo revolucionario secreto dirigido por Serguéi Nechaev— se había apoderado de la imaginación de Dostoievski.

Las referencias a Nechaev, las proclamas y el asesinato comienzan a aparecer en las notas de Dostoievski a partir de esta época. Por aquel entonces, Dostoievski estudiaba a diario la avalancha de rumores y especulaciones, así como los escasos datos concretos que aparecían en los diversos informes de prensa; y debió de sumergirse en esas páginas con una mezcla de furia y desesperación. Al fin y al cabo, ¿no había predicho prácticamente este resultado de las ideas radicales cuando creó a Raskólnikov? Nechaev y su grupo se limitaron a sacar las conclusiones y a emprender las acciones que en *Crimen y castigo* Dostoievski solo había imaginado como posibilidades extremas y «fantasiosas».

¿Y quién fue, en última instancia, el responsable de esta perversión de la juventud rusa, ahora capaz de cometer los crímenes más atroces en aras de la revolución, sino la generación de la década de 1840, la generación del propio Dostoievski y de luminarias como Belinski, Herzen, Bakunin y Turguénev (cuyo *Rudin* era bien conocido por ser una imagen de Bakunin en su apogeo juvenil)? De hecho, ¿no había prácticamente reclamado el propio Turguénev, en un reciente prefacio a una nueva edición de sus *Padres e hijos* (1869), esa responsabilidad en su intento de superar la hostilidad de los radicales a su obra? Una «ingeniosa dama» conocida suya, informó a sus lectores, había dicho después de leer la novela: «Usted mismo es un nihilista». Y Turguénev añade con aire reflexivo: «No me veo capaz de contradecirla: tal vez la señora haya dicho la verdad». En otro pasaje declara que, a excepción de las opiniones de Bazarov sobre el arte, «comparte casi todas sus convicciones»[6]. Un conmocionado Strájov, en el número de diciembre de *Amanecer*, había exclamado asombrado «¡Turguénev, un nihilista! Turguénev comparte las convicciones de Bazarov»[7].

A lo largo de los últimos años, Dostoievski había ido acumulando bilis contra su propia generación. Sus recuerdos de Belinski le trajeron a la memoria los insultos a Cristo proferidos en su presencia, y la amarga disputa con el autodeclarado renegado Turguénev no hizo sino agravar su animosidad. El asunto Nechaev reabrió todas estas viejas heridas, y lo que aprendió de los periódicos se amalgamó no solo con el irónico artículo de Strájov sobre Turguénev, sino también con uno anterior del mismo crítico, al que leyó con suma atención y admiración. En 1869 se publicó una biografía de uno de los miembros más eminentes de la generación de la década de 1840, T. N. Granovski, que fue reseñada por Strájov. «Era», escribió Strájov, «un occidentalizador puro»; y Strájov definió entonces este tipo de ruso con unas líneas de Nekrásov —líneas que Dostoievski recogería y citaría en el primer capítulo de *Los demonios*—: «Un monumento vivo al reproche [...]. | Te mantuviste frente a tu país | Oh liberal-idealista». Strájov veía el nihilismo ruso contemporáneo como una consecuencia directa de la influencia de esos occidentalizadores «puros», aunque los miembros supervivientes de esa generación se negasen a reconocer a sus hijos en la progenie «impura» que habían engendrado[8].

Por otro lado, la generación joven respetaba poco a los occidentalizadores «puros» como Granovski, pues, como escribió Strájov, «prefieren naturalmente a Belinski, Dobroliúbov y Pisarev, que avanzaron mucho más en la misma vía»[9]. La batalla de las generaciones hizo así un nuevo acto de presencia en la cultura rusa, como lo había hecho en *Padres e hijos*. En algún momento de enero o principios de febrero de 1870, Dostoievski anotó en su cuaderno, bajo el epígrafe *T. N. Granovski*, unas frases que describen a «un occidentalizador puro e idealista en todo su esplendor», cuyos «rasgos característicos» serían «la falta de rumbo y de firmeza en sus opiniones […] que antes le hacían sufrir, pero que ahora se han convertido en su segunda naturaleza (su hijo se burla de esta tendencia)».

Fue el artículo de Strájov, con toda probabilidad, el que le aclaró a Dostoievski cómo podría convertir en beneficio creativo su ardiente ira contra su propia generación y su ardiente odio hacia el avatar nechaeviano que había producido. Poco después de escribir su nota, le pidió a Strájov «el libro de Stankevich sobre Granovski; necesito ese pequeño libro como el aire que respiro, y lo más rápido posible, es el material más necesario para mi libro»[10]. Un mes después, escribió a Maikov: «Lo que escribo ahora es algo tendencioso, quiero hablar con la mayor pasión posible. Todos los nihilistas y occidentalizadores gritarán que soy *retrógrado*. Al diablo con ellos, diré lo que pienso, hasta la última palabra»[11]. Tiene muchas esperanzas puestas en su nueva novela, le dice a Strájov, «pero no en el aspecto artístico, sino en el tendencioso; quiero hablar de varios temas aunque mi arte se vaya al garete. Lo que me atrae es lo que se ha acumulado en mi mente y en mi corazón; quizá dé solo para un panfleto, pero debo hablar claro».

Una vez que se fijó en Granovski como prototipo de la generación de la década de 1840 (aunque muchos otros se amalgamaran en el tipo, en particular Herzen), la imaginación de Dostoievski comenzó a trabajar rápidamente. El futuro Stepán Verjovenski queda fijado casi de inmediato y permanecerá inalterado durante todo el tiempo. «Se coloca a sí mismo inconscientemente en un pedestal, al estilo de las reliquias que deben ser adoradas por los peregrinos, y eso le encanta […]. Huye del nihilismo, que no entiende [...]. “Dejadme a Dios y al arte, y yo haré que tengáis a Cristo” […] “Cristo no entendía a las mujeres”. Cincuenta años. Recuerdos literarios. Belinski, Granovski, Herzen, Turguénev y otros». Aquí Dostoievski reunía manifiestamente todos sus recuerdos y los utilizaba para completar el lienzo ideológico que componía.

Las notas también contienen una intriga romántica entre un personaje llamado el príncipe y la pupila de una familia. Se trata de algo accesorio al tema inicialmente principal del conflicto intergeneracional, pero el príncipe evolucionaría hasta convertirse en Stavrogin y ya no sería meramente accesorio. En abril de 1870, Stavrogin se había desarrollado hasta el punto de convertirse en el protagonista y arrebatar el libro tanto a Granovski como a Nechaev. Dostoievski ya no podía contenerlo dentro de los límites de su idea inicial de la novela como un «panfleto» tendencioso. De hecho, en este momento se produce un proceso de fusión entre los dos proyectos creativos que Dostoievski había pretendido mantener separados, y resulta difícil distinguir uno de otro.

En algunas notas de mayo, se dice que el Gran Pecador posee «orgullo e inconmensurable arrogancia», y también que ha cometido «crímenes atroces». Los protagonistas de sus dos novelas son, por tanto, casi idénticos, y las barreras entre el «panfleto» y el «poema» ceden por completo en esta época: la Coja, la futura María Lebyadkina, pasa de uno a otro, y Tijon aparece también como confesor e interlocutor de Stavrogin. A Dostoievski le resultaba imposible escribir una novela que fuera solo una sátira política de denuncia sátira de la generación nihilista y de sus antepasados liberal-idealistas; su

libro había adquirido ahora un carácter totalmente diferente y más rico, uno que comprendía las más profundas convicciones y valores de Dostoievski. Stavrogin ha absorbido la temática religiosa originalmente reservada a la lucha del Gran Pecador con la fe, una lucha que para Dostoievski implicaba inevitablemente el tema de la propia Rusia y el papel mesiánico que creía que había sido escogido para cumplir en el destino de la humanidad.

Dostoievski había prometido a Katkov —a cambio de la reanudación de su estipendio mensual— que le proporcionaría el comienzo de una nueva novela a más tardar en junio de 1870. Este compromiso, sin embargo, se basaba en la precipitada suposición de que podría lanzar su panfleto en pocos meses. Pero la creciente complejidad de sus planes hizo que esta promesa fuese imposible de cumplir, y a principios de julio Dostoievski dijo a su sobrina que esperaba cumplir un nuevo plazo a finales de agosto o principios de septiembre. Cinco meses más tarde, describió a Strájov algunas de las dificultades que había experimentado incluso en las primeras etapas de la composición: «Durante todo el año no hice más que destrozar el plan y hacerle modificaciones. He ensuciado tantos montones de papel que incluso he perdido el sistema de referencias de lo que había escrito. He modificado el plan no menos de diez veces, y he vuelto a escribir completamente la primera parte en cada intento»[12].

Escaso de fondos como de costumbre, e incapaz de obtener más anticipos de Katkov antes de proporcionar algún manuscrito, Dostoievski había recurrido a *Amanecer* en busca de ayuda. Pero después de recibir novecientos rublos, nada había aparecido bajo su firma cuando *Amanecer* dejó de publicarse en 1873. Durante el mes de julio, a causa de los ataques epilépticos semanales, a Dostoievski le resultó completamente imposible escribir[13], pero este respiro impuesto le dio la oportunidad, cuando volvió a su escritorio en agosto, de volver a examinar lo que ya había escrito. Un mes más tarde le dijo a Katkov que «de los quince pliegos ya escritos [en la primera versión], probablemente doce entrarán en la nueva versión de la novela»[14]. Ahora podía prometer su texto a Katkov, y en los cinco meses siguientes se suministró a la revista un número suficiente de ejemplares para asegurar el comienzo de la publicación en enero de 1871.

Uno de los acontecimientos más importantes de la novela, le dice a su editor, será «el conocido asesinato de Ivanov en Moscú por Nechaev», aunque se apresura a añadir: «Mi Piotr Verjovenski puede no parecerse en absoluto a Nechaev; pero me parece que mi mente excitada ha creado con la imaginación la persona, el tipo, que realmente corresponde al delito […]. Para mi propia sorpresa, el asunto se convierte en casi algo cómico». En consecuencia, prosigue Dostoievski, «aunque todo el incidente [el asesinato] constituye uno de los acontecimientos principales de la novela, es, sin embargo, solo accesorio y escenario de las acciones de otro personaje, que podría llamarse realmente el personaje principal. Este otro personaje (Nikolái Stavrogin) es también un personaje siniestro, también un villano. Pero me parece un personaje trágico […]. Me embarqué en el poema sobre este personaje porque durante mucho tiempo he deseado retratarlo. En mi opinión es ruso, y un personaje típico». Al mismo tiempo, para equilibrar estas «figuras sombrías», también habrá «figuras radiantes […]. Como ideal de ese personaje tomo a Tijon Zadonsk [...]. Enfrento al protagonista de mi novela con él»[15].

Lo que ocurrió en agosto fue, pues, que Dostoievski reconoció lo que hemos visto que ocurría en sus cuadernos durante abril y mayo: la transformación del príncipe en Stavrogin, a quien le resultaba cada vez más difícil, a medida que escribía, encajar en el marco originalmente establecido. A medida que Stavrogin ganaba en estatura, complejidad y significado trágico, comenzó a duplicar algunos de los rasgos distintivos de Nechaev como «héroe de nuestro tiempo» y una figura satánica irresistiblemente atrayente y poderosa. Así

pues, era necesario recrear a Piotr Verjovenski haciéndolo parcialmente cómico, y en unas notas de mediados de agosto, bajo el título «Algo nuevo», encontramos entre otros comentarios: «Y la aparición en escena de Nechaev como Khlestakov». Ya no es Bazarov ni Pechorin, sino que Nechaev (Piotr Verjovenski) se concibe aquí como el impostor congraciado, hablador y decepcionante del *Inspector general* de Gogol, que ahora, como todos los demás, gira en torno a Stavrogin y se convierte en un pícaro insidiosamente peligroso y semicómico. Una vez efectuado este cambio, el problema estructural que quitaba el sueño a Dostoievski se resolvió por sí solo.

La antigua novela política de Dostoievski se había convertido ahora en *Los demonios*, un «poema trágico» sobre los males morales y espirituales que afligían a la cultura rusa y que habían alcanzado su punto culminante con la aparición de Nechaev y sus compinches. Escribiendo a Maikov al día siguiente de enviar sus primeros capítulos, Dostoievski explica cómo veía el libro que se disponía a escribir (o reescribir): «Es cierto que los hechos también nos han demostrado que la enfermedad que aquejaba a los rusos cultivados era mucho más virulenta de lo que nosotros mismos habíamos imaginado, y que no terminaba con los Belinski y los Kraevski y compañía. Pero lo que ocurrió en ese momento está atestiguado por san Lucas: los demonios habían entrado en un hombre y se llamaban legión, y le pidieron: "permítenos entrar en los cerdos", y Él los sufrió. Los demonios entraron en los cerdos, y toda la piara corrió violentamente por un lugar escarpado hasta el mar y se ahogó. Cuando la gente salió a ver lo que había sucedido, encontraron al hombre que había sido poseído sentado a los pies de Jesús vestido y en su sano juicio, y los que lo vieron les contaron por qué medio fue curado el que estaba poseído por los demonios»[16].

Dostoievski quería creer que Rusia también se curaría del mismo modo, pero sabía que esa esperanza seguía siendo solo una posibilidad remota, visible, si acaso, solo para los previsores ojos de profetas como Maikov y él mismo. Lo que veía a su alrededor, y lo que describiría en su novela, era el proceso de infección y autodestrucción más que el resultado final de la purificación. «Exactamente lo mismo —continúa su carta— sucedió en nuestro país: los demonios salieron del hombre ruso y entraron en una piara de cerdos, es decir, en los Nechaev y los Serno-Solovievich, etcétera. Estos se ahogan o se ahogarán, y el hombre curado, del que se han ido los demonios, se sienta a los pies de Jesús […] y ten esto en cuenta, mi querido amigo, que un hombre que pierde su pueblo y sus raíces nacionales también pierde la fe de sus padres y de su Dios. Pues bien, si quieres saberlo, este es en esencia el tema de mi novela. Se titula *Los demonios* y describe cómo los demonios entraron en la piara de cerdos»[17]. Esta interpretación personal suele tomarse solo como una explicación vagamente alegórica de por qué Dostoievski eligió el pasaje de Lucas como uno de sus epígrafes; pero, en mi opinión, la explicación tiene un sentido más literal, y proporciona una valiosa pista interpretativa sobre el modo en que Stavrogin se relaciona con los demás personajes y con la construcción ideológica del libro, un asunto que, no obstante, se dejará para un capítulo posterior.

Dostoievski sentía cada vez más la necesidad de volver a Rusia, y no solo por el bien de su escritura. En enero de 1871, Dostoievski informó a su sobrina Sofía Ivanova: «Anna Grigórievna ha llegado a enfermar por echar de menos a Rusia, y eso me atormenta. Es cierto que está muy agotada físicamente por amamantar al bebé un año entero […]. Los médicos dijeron que tiene síntomas de agotamiento severo en la sangre, y específicamente a causa de la lactancia. Ha estado caminando poco, pasando mucho tiempo sentada o acostada. Estoy terriblemente asustado»[18]. Anna se había deprimido tanto que incluso se negaba a tomar el hierro que le habían recetado los médicos, y Dostoievski atribuía gran parte de su abatimiento

a la melancolía del exilio: «No hay forma de ahuyentar su anhelo interior, su nostalgia».

La pareja decidió entonces regresar a Rusia cuando pudiera reunir lo suficiente para sufragar los gastos del viaje; el temor a la cárcel ocupaba ahora un lugar secundario frente a su irreprimible necesidad de volver a su tierra natal. Un anuncio le había informado de que Stellovski iba a publicar una nueva edición de *Crimen y castigo,* y Dostoievski pidió a Maikov que reuniera los tres mil rublos que el editor debía pagar al autor por contrato. Todas las tribulaciones financieras de Dostoievski parecieron momentáneamente terminadas; esta ganancia inesperada sería suficiente para garantizar un retorno seguro. Pero Stellovski, con su habitual táctica dilatoria, alegó carecer de fondos, lo cual Dostoievski sabía que era falso, y ni siquiera la amenaza de verse obligado a pagar daños y perjuicios por incumplimiento de contrato ablandó al astuto empresario.

Dostoievski fue incapaz de obtener un solo rublo cuando más lo necesitaba, y tardaría cinco años en obtener sus honorarios de Stellovski. Dresde albergaba una gran colonia rusa, entre la que se encontraban algunos admiradores de su autor residente, una especie de celebridad por más que su pasado de convicto le hiciera bastante sospechoso. Pero Dostoievski toleraba cualquier renovación de la vida social únicamente con la esperanza de aliviar la agobiante depresión de Anna. Como Anna comentaría más tarde, «nuestros amigos rusos de Dresde no eran, en su opinión, rusos, sino emigrantes voluntarios, que no amaban a Rusia y la habían abandonado para siempre»[19]. De todos modos, estaba encantado de prestar a estos rusos sus servicios literarios cuando la causa era patriótica. En octubre de 1870, el gobierno ruso anunció que anulaba unilateralmente una de las cláusulas del Tratado de París, firmado tras su humillante derrota en la guerra de Crimea. El gobierno ruso ya no aceptaría la prohibición de estacionar su flota en el Mar Negro. En esta ocasión, los rusos de Dresde enviaron un mensaje de apoyo al canciller ruso, y cuando se le pidió a Dostoievski que lo escribiera, este accedió gustosamente.

La acción desafiante del gobierno ruso fue una de las consecuencias de la rápida derrota de Francia ante Prusia, aliada con los estados del sur de Alemania, en la Guerra Franco-Prusiana. Dostoievski simpatizaba inequívocamente con los franceses y siguió de cerca el desarrollo de la campaña. Creía que los alemanes acabarían ganando, pero que la derrota contribuiría a la renovación incluso de la propia Francia. «Francia se ha vuelto demasiado insensible y mezquina. El dolor temporal no tiene importancia; lo soportará y se levantará de nuevo con nuevos bríos e ideas»[20]. Es de suponer que la guerra conduciría a una sustitución de las tendencias materialistas por valores más exaltados.

Como muchos otros en Francia y en Europa, Dostoievski se había horrorizado ante el levantamiento de la Comuna y la destrucción de la ciudad que siguió (en parte como resultado de la desesperada defensa de los comuneros, en cuyas filas se encontraba la otrora amada de Dostoievski, Anna Korvin-Krukovskaya). Escribiendo a Strájov, que había objetado sus escatológicos insultos contra Belinski como «el sarnoso liberalismo ruso predicado por imbéciles como el escarabajo pelotero Belinski y adláteres», Dostoievski contestó vinculando al crítico —y, por tanto, al tema de su novela— directamente con los cataclismos que estaban teniendo lugar en la capital francesa. «Pero eche un vistazo a París, a la Comuna», advierte. «¿De verdad puede ser también de los que dicen que volvió a fracasar por falta de gente, de circunstancias, etcétera? Durante todo el siglo xix, ese movimiento ha […] soñado con el paraíso en la tierra (empezando por el falansterio). En esencia son las tesis de Rousseau de siempre y el sueño de recrear el mundo de nuevo a través de la razón y el conocimiento […] (positivismo) […]. El incendio de París es una monstruosidad: “No tuvo éxito, así que el mundo perezca porque la Comuna es más importante que la felicidad del

mundo y de Francia" […] para ellos (y muchos otros) esta monstruosidad no parece una locura sino, por el contrario, una *belleza*. La idea estética de la humanidad moderna se ha oscurecido»[21]. La verdadera belleza para Dostoievski había sido encarnada en el mundo por Cristo, y equipararla con la destrucción violenta era la peor de las abominaciones.

Dostoievski, como vemos, siguió arremetiendo contra Belinski, aunque intentó momentáneamente separar al hombre de sus ideas. «Critiqué a Belinski», explica, «más como fenómeno de la vida rusa que como persona: era el fenómeno más fétido, obtuso e ignominioso de la vida rusa». Vuelve a la carga cuando sitúa a Belinski y a su generación exactamente en la misma perspectiva que la utilizada para Stepán Trofímovich en su novela. «Si Belinski, Granovski y toda esa escoria echasen un vistazo ahora, dirían: "¡No, eso no es lo que soñábamos, es una desviación; esperemos un poco y aparecerá la luz, el progreso subirá al trono y la humanidad se rehará sobre principios sólidos y será feliz!". Es imposible que estén de acuerdo en que, una vez que se ha emprendido ese camino, no se puede llegar a otro lugar que no sea la Comuna». Dostoievski imagina incluso a Belinski argumentando que la «Comuna fue un fracaso porque era francesa», y que Rusia podía hacerlo mejor porque *no* tenía ninguna nacionalidad que impidiera la construcción de un mundo nuevo y espléndido[22]. Estas amargas palabras son una muestra de la furia inapelable de la indignación de Dostoievski, cuya ira le lleva a despreciar los juicios literarios de Belinski, antes tan valorados, de una manera que exagera manifiestamente su presunto error y su dogmatismo.

Lo que Dostoievski nunca pudo perdonar fueron las animadversiones de Belinski contra Cristo durante sus conversaciones en 1845. «Pero aquí hay algo más; tú nunca lo conociste», escribe con vehemencia a Strájov; «pero yo lo conocí y lo vi y ahora lo comprendo plenamente. Aquel hombre vilipendió a Cristo con el lenguaje más soez, pero entretanto él mismo nunca fue capaz de poner a todos los que se mueven en el mundo entero al lado de Cristo a modo de comparación. No fue capaz de darse cuenta de cuánta vanidad mezquina, rencor, intolerancia, irritabilidad, vileza y, lo más importante, vanidad, había en él y en ellos. Al denostar a Cristo nunca se preguntó qué pondríamos en su lugar; seguramente no a nosotros mismos, cuando somos tan despreciables. No, nunca reflexionó sobre el hecho de que él mismo fuera tan despreciable. Estaba extremadamente satisfecho consigo mismo, y esa tozudez era del todo personal, maloliente e ignominiosa»[23]. Justo es decir que Belinski podía ser a menudo duramente autocrítico y autocondenatorio, pero el recuerdo de Dostoievski de los insultos a Cristo, combinado con sus ahora evidentes (para él) consecuencias nechaevistas, llevó al novelista a sobrepasar todos los límites.

A lo largo de estos meses en Dresde, como se desprende de sus comentarios sobre asuntos literarios y culturales rusos, Dostoievski seguía de cerca los acontecimientos en su patria. A Maikov, Dostoievski le escribe: «Leo diariamente tres periódicos rusos hasta la última línea (!), y recibo dos revistas»[24]. Una preocupación constante era el destino de *Amanecer,* que no había conseguido atraer a los suscriptores. Dostoievski se mostró liberal con los consejos para aumentar la débil popularidad de Strájov. «Los nihilistas y los occidentalizadores tienen que ser tratados con el látigo», advierte Dostoievski, y deben ser atacados «con más pasión y encono. [Los nihilistas] consideran que eres un viejo atrasado que sigue combatiendo con arco y flecha, mientras que ellos hace tiempo que usan rifles»[25]. Pero tal destreza y ardor combativo eran totalmente ajenos al temperamento furtivo y la disposición erudita de Strájov.

Además del artículo de Strájov sobre Granovski, otra de sus contribuciones a *Amanecer*, una importante serie sobre Herzen publicada poco después de la muerte del gran hombre en

París en enero de 1870, también puede relacionarse con la presentación que hace Dostoievski del personaje de Stepán Trofímovich. Después de leer la primera entrega, Dostoievski escribió con aprecio: «Has hecho un trabajo extremadamente bueno para establecer el punto principal de Herzen: el pesimismo». Lo más interesante es la opinión de Dostoievski sobre Herzen, al que ve en términos que no menciona Strájov en absoluto: «El sentido principal de toda la actividad de Herzen […] ha sido, siempre y en todas partes, principalmente ser un poeta […]. El propagandista es un poeta; el activista político es un poeta; el socialista es un poeta; ¡el filósofo es un poeta en el más alto grado! Esa cualidad de su naturaleza, creo que puede explicar muchas cosas en sus acciones, incluso su frivolidad e inclinación a hacer juegos de palabras sobre las cuestiones morales y filosóficas más elevadas (lo que, por cierto, es muy repugnante en él)»[26]. La cualidad «poética» del temperamento de Herzen, su incapacidad para comprometerse de lleno con cualquier actividad intelectual o práctica en la que estuviera involucrado, constituirá uno de los rasgos más atractivos del carácter caprichosamente volátil de Stepán Trofímovich. Este componente hermenéutico de Stepán Trofímovich, como veremos, también proporciona el trasfondo histórico de sus tormentosas relaciones con Piotr Verjovenski y las ideas nihilistas de su descendencia.

Strájov escribió entonces varios artículos sobre Turguénev, y Dostoievski le reprochó su falta de severidad. La publicación de un artículo de Turguénev, "La ejecución de Troppmann", en la revista *El Mensajero Europeo* (*Vestnik Evropy*), añadió más leña al fuego de la animosidad de Dostoievski. Al igual que Dostoievski, Turguénev se oponía a la pena capital y, como protesta, había escrito el relato de un testigo de la ejecución de un famoso criminal. Pero, a juicio de Dostoievski, Turguénev se había concentrado más en su propia incomodidad y desagrado que en los sufrimientos del condenado, y esta autoconsciencia melindrosa llenó a Dostoievski de una rabia casi incontrolable.

«Usted puede tener una opinión diferente, Nikolái Nikoláievich», le dijo a Strájov, «pero esa pieza pomposa y refinada me indignó. ¿Por qué sigue avergonzándose y repitiendo que no tiene derecho a estar allí? Sí, por supuesto, si solo ha venido a ver un espectáculo; pero ninguna persona en la tierra tiene derecho a apartarse e ignorar lo que ocurre en la tierra, y hay razones morales supremas para ello. *Homo sum, humani nihil*, etcétera […]. La principal impresión que transmite la pieza […] es una preocupación terrible, hasta el punto de presentarse de lo más susceptible, por sí mismo, por su seguridad y su tranquilidad, ¡y eso a la vista de una cabeza cortada!»[27]. Dostoievski parodiaría este artículo en *Los demonios* y también haría uso de la observación de que «considero a Turguénev el más alabado de todos los escritores rusos; no importa lo que se escriba "a favor de Turguénev" Nikolái Nikoláievich». La frase citada es el título de un artículo en el que Strájov reprende suavemente la recién anunciada lealtad de Turguénev al nihilismo, pero insiste en que la naturaleza de su talento artístico hace imposible tal alianza.

Strájov continuó alabando el arte de Turguénev y sosteniendo que sus dotes literarias compensaban con creces sus vacilaciones ideológicas. Dostoievski apenas podía creerlo, y pensó que tal vez había interpretado mal las palabras de Strájov. «Si reconoces que Turguénev ha perdido el norte y está guardando la ropa al tiempo que nada», objeta, «y no sabe qué decir sobre ciertos fenómenos de la vida rusa (tratándolos con ligereza *por si acaso*), entonces deberías haber reconocido que su mayor capacidad artística se había debilitado (y esto era inevitable) en sus últimas obras». Pero Strájov no había llegado a tal conclusión, para sorpresa de Dostoievski: «Usted reconoce su antigua capacidad artística incluso en sus últimas obras. ¿Es eso cierto? Pero quizá me equivoque (no en mi opinión sobre Turguénev, sino en su artículo). Tal vez no haya expresado correctamente su opinión»[28].

Sin embargo, Dostoievski no se había equivocado, y esta defensa de Turguénev le lleva a una visión que desde entonces se ha convertido en clásica sobre la evolución de la literatura rusa y su propia posición en sus filas. Dostoievski había aceptado la opinión de que la obra de Turguénev se había debilitado por su prolongada residencia en Europa, pero ahora consideraba que «la razón es más profunda» y va mucho más allá de Turguénev personalmente. «Realmente es todo literatura de terratenientes. Esta modalidad ha dicho todo lo que tenía que decir (magníficamente en el caso de Lev Tolstoi). Pero esta palabra, terrateniente en el más alto grado, ha sido la última. Todavía no ha habido una *nueva palabra* que sustituya a la de los terratenientes, y además no ha habido tiempo para ello»[29]. Dostoievski se consideraba ciertamente capaz de proporcionar esa *nueva palabra,* dramatizando y combatiendo la confusión y el caos moral y espiritual que habían conducido al surgimiento del nihilismo.

Las reacciones de Dostoievski a los artículos de Strájov sobre Herzen y Turguénev contribuyeron directamente a la creación de su nueva novela, y también lo mantuvieron atento a los competidores literarios que trataban el mismo tema. En *El Mensajero Ruso* había estado leyendo los fascículos de una reciente novela antinihilista, *En dagas dibujadas* (*Na nozakh*), que N. S. Leskov estaba publicando bajo un seudónimo. Dostoievski comenta despectivamente a Maikov que el libro «contiene un montón de tonterías […] es como si tuviera lugar en la luna»[30]. Por supuesto, Dostoievski está pensando en su propia novela, en la que se esfuerza por crear un marco social similar. Dostoievski también tiene cuidado de presentar a sus nihilistas en *Los demonios* no como villanos que actúan por motivos deshonestos o puramente egoístas, sino como vanidosos, pretenciosos, frívolos y simplemente ingenuos, presa fácil para alguien como Piotr Verjovenski, que sabe cómo jugar con sus debilidades humanas.

Fue en la primavera de 1871, justo antes de emprender el viaje de regreso a Rusia, cuando Dostoievski hizo su última apuesta en el juego. Fue la última vez que se acercó a una mesa de ruleta. Trabajaba con ahínco en los primeros capítulos de *Los demonios*, pero con un estado de ánimo depresivo y ansioso. Anna estaba de nuevo embarazada, y la expectativa de un nuevo miembro de la familia no hacía más que aumentar los tormentos de Dostoievski por su falta de medios. Ambos deseaban desesperadamente regresar a Rusia antes de que naciera el nuevo hijo, lo que significaba partir a principios de julio. Sucedió que Anna había acumulado un pequeño excedente de trescientos táleros y estaba dispuesta a sacrificar cien de ellos para proporcionar alguna distracción a su marido. Fue necesario algún subterfugio debido a la presencia de la suegra de Dostoievski, que desaprobaba el juego, y la pareja inventó un pequeño código que Dostoievski podía utilizar para telegrafiar pidiendo dinero desde Wiesbaden.

Anna escribe en retrospectiva que estaba convencida de que su marido perdería, como de costumbre, pero quizás incluso ella albergaba una pizca de esperanza de que, como había ocurrido ocasionalmente, pudiera traer a casa alguna ganancia. Pero Dostoievski perdió todo su dinero casi inmediatamente y, para colmo, también se jugó los treinta táleros que le enviaron para el regreso a casa. Una vez más escribe las consabidas cartas lastimosas, implorantes y de autocastigo, ni siquiera pidiendo perdón, sino todo lo contrario: «Si te da pena en este momento, no lo hagas, no valgo la pena». Está frenético por cómo afectará la noticia a Anna, ahora en sus últimos meses de embarazo, y también se siente culpable cuando piensa en su pequeña hija: «Y Lyuba, Lyuba, ¡qué canalla he sido!». Al pedirle a Anna que le envíe treinta táleros más, que jura no utilizar para jugar, prevé la terrible perspectiva de lo que podría ocurrir si traiciona su confianza una vez más. «Pero, ángel mío, trata de entender,

después de todo, ¡sé que morirás si vuelvo a perder! ¡No estoy loco! Después de todo, sé que entonces estoy acabado […]. Créeme por última vez, y no te arrepentirás»[31].

Esta última frase se refiere a la promesa de Dostoievski, unas frases más adelante, de que no volvería a apostar, una promesa que ya había hecho muchas veces en el pasado y que había roto con frecuencia. Pero, en retrospectiva, tal vez se pueda detectar una nueva nota de resolución en sus vehementes declaraciones, un deseo de reconciliarse por fin consigo mismo de una vez por todas. «¡Anya, mi ángel de la guarda! Una gran cosa se ha cumplido dentro de mí, una vil fantasía que me ha *atormentado durante* casi diez años se ha desvanecido. Durante diez años (o, mejor dicho, desde la muerte de mi hermano, cuando me aplastaron repentinamente las deudas) seguí soñando con ganar. Soñaba con seriedad, con pasión. Ahora todo eso se ha acabado. Esta fue ABSOLUTAMENTE la última vez. Creerás, Anya, que mis manos están ahora desatadas; había estado atado por el juego». Como es habitual, la carta está llena de afirmaciones sobre el deseo de volver a trabajar, y proclama que «ahora pensaré en cosas serias, y no soñaré noches enteras con el juego, como solía hacer. Y por lo tanto los asuntos serios se moverán mejor y más rápido, y que Dios los bendiga»[32]. Anna, que ya había oído todo esto, se mostró comprensiblemente escéptica; pero el tiempo demostraría que sí había ocurrido algo decisivo.

El espectro de la muerte de Anna por el dolor provocado por sus locuras debe tomarse como algo más que una floritura retórica. De hecho, este temor ya se le había manifestado de forma palpable en dos imágenes oníricas aterradoras. «Anoche soñé con mi padre», le dice Dostoievski, «pero de una manera tan horrible como que solo se me ha aparecido dos veces en mi vida, presagiando un terrible desastre, y dos veces el sueño se hizo realidad (y ahora, cuando también recuerdo mi sueño de hace tres días, en el que te habías vuelto gris, ¡se me para el corazón! Dios mío, ¡qué te ocurrirá cuando recibas esta carta!»)[33].

Dostoievski no solo se tomaba en serio las imágenes oníricas, sino que también creía en las señales y premoniciones; en general era supersticioso y susceptible de ser influenciado por cualquier insinuación de los dictados de una voluntad superior. En Wiesbaden, tras jugar hasta las nueve y media de la noche y perderlo todo, salió corriendo a buscar al cura ruso. «Pensé en el camino», explica Dostoievski a Anna, «cuando corrían a su encuentro, en la oscuridad, por calles desconocidas, que después de todo es el pastor del Señor, que hablaría con él no como con un particular, sino como en una confesión». Perdido en la oscuridad, vio asomar ante él un edificio cuyos contornos vagamente orientales parecían marcar su destino. «Cuando llegué a la iglesia, que había tomado por una rusa, me dijeron en una tienda que era […] una judía. Fue como si me hubieran echado agua fría. Volví corriendo a casa; ahora es medianoche, estoy sentado y te escribo»[34].

Es evidente que pretendía transmitir que había recibido una sacudida en todo su sistema nervioso, y esta sensación quizá la interpretó como una señal ominosa. Podría ser que Dostoievski tomara este error para indicar, mediante una señal de lo alto, que su manía por el juego le estaba llevando a una proximidad degradante con aquellas personas a las que tradicionalmente se vinculaba con la actividad de amasar sucias ganancias. Cada vez que tuviera la tentación de apostar en el futuro, quizás este recuerdo (para él) degradante y escalofriante siguiera siendo recurrente y actuase como una barrera. La posdata de la carta confirma que sintió que había alcanzado un punto de inflexión decisivo en su vida: «No iré a ver a un sacerdote, sin importar la razón o el caso. Es uno de los testigos de lo viejo, del pasado, de lo anterior, de lo desaparecido. Sería doloroso incluso para mí encontrarme con él»[35]. Nunca más volvió a apostar durante sus varios viajes a Europa en los años siguientes.

Dostoievski regresó de Wiesbaden decidido, a pesar de la pérdida de ciento ochenta

táleros, a volver a Rusia en julio. Había calculado que necesitaba tres o cuatro mil rublos para llegar con seguridad, pero ahora estaba decidido a realizar el viaje aunque solo dispusiera de mil. «Quedarse un año más en Dresde», escribió a Maikov, «es lo más imposible de todo. Significaría matar a Anna Grigórievna con una desesperación que no puede controlar. También es imposible que no me mueva durante un año»[36]. Katkov le prometió los mil para finales de junio; pero Dostoievski escribió inmediatamente, como había hecho tantas veces después de un desastre en el juego, para contarle sus penas y pedir que el dinero se enviara lo antes posible. Aunque el viaje sería difícil —los Dostoievski viajarían sin ayuda y con Lyubov a cuestas— no había tiempo que perder: se esperaba que Anna diese a luz a principios de agosto.

El siempre complaciente Katkov accedió a enviar el dinero, y la familia Dostoievski partió el 5 de julio. Por fin en su tierra natal, los Dostoievski aún tenían un viaje en tren de veinticuatro horas por delante, pero se sentían como si estuvieran viviendo la maravillosa realización de un sueño largamente acariciado. «La conciencia de que estábamos cabalgando en suelo ruso», recuerda Anna, «de que a nuestro alrededor estaba nuestra propia gente, gente rusa, era tan reconfortante que nos hacía olvidar todos los problemas de nuestro viaje»[37].

[1] Véase el comentario a *Los demonios* en *PSS*, 12, p. 198. En general, estoy en deuda con el material que figura en las pp. 192-218.

[2] *Ibid*., p. 199.

[3] Véase Philip Pomper, *Sergei Nechaev*, New Brunswick, NJ, 1979, p. 112.

[4] En 1840, Bakunin hizo correr la voz de que Katkov mantenía un romance con la primera esposa de Ogarev (la intelectualidad rusa era un pañuelo). Tras una furiosa disputa en los aposentos de Belinski, durante la cual Katkov llamó a Bakunin «eunuco» (por lo visto, el incendiario revolucionario era en verdad impotente), Bakunin le retó a un duelo. Pero no se fijó ninguna fecha, y Bakunin no tardó en marcharse a Europa en junio de 1840. Véase Aileen Kelly, *Mijaíl Bakunin,* New Haven, CT, 1947, pp. 64-65.

[5] *PSS*, 12, p. 200.

[6] *PSSiP*, 14, pp. 103, 100-102.

[7] N. N. Strájov, *Kriticheskiye stati*, 2 vols., Kiev, 1902-1908, 1, p. 82.

[8] *Zarya* 7 (1869), p. 159; citado en *PSS*, 12, 170-171.

[9] *PSS*, 12, p. 172.

[10] PSS, 29/Bk. 1: 111; 26 de febrero/10 de marzo de 1870.

[11] *Ibid*., p. 116; 25 de marzo/6 de abril de 1870.

[12] *Ibid*., p. 151; 2/14 de diciembre de 1870.

[13] El 7/19 de enero de 1870, Dostoievski registra: «NB: En general, los resultados de un ataque, es decir, el nerviosismo, el debilitamiento de la memoria, un estado de nubosidad, y una especie de estado pensativo, duran

ahora más que en años anteriores. Antes, esto pasaba en tres días, ahora no antes de seis. Por la noche especialmente, a la luz de las velas, una tristeza enfermiza sin causa y como una coloración roja, sanguinolenta (no un tinte) en todo. Casi imposible trabajar estos días». E. M. KONSHINA, *Zapisnie tetradi F. M. Dostoevskogo,* Moscú-Leningrado, 1935, pp. 83-84.

[14] *PSS*, 29/Bk. 1, pp. 139-140; 19 de septiembre/1 de octubre de 1870.
[15] *Ibid*., pp. 141-142; 20 de octubre de 1870.
[16] *Ibid*., p. 145; 9/21 de octubre de 1870.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*., pp. 163-164; 6/18 de enero de 1871.
[19] Anna DOSTOIEVSKI, *Reminiscences*, trad. y ed. Beatrice STILLMAN, Nueva York, 1975, p. 164.
[20] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 138.
[21] *Ibid*., p. 214; 18/30 de mayo de 1871.
[22] *Ibid*., p. 215.
[23] *Ibid*.
[24] *Ibid*., p. 115; 25 de marzo/6 de abril de 1870.
[25] *Ibid*., p. 125; 28 de mayo/9 de junio de 1870.
[26] *Ibid*., p. 113.
[27] *Ibid*., pp.127-129; 11/23 de junio de 1870.
[28] *Ibid*., p. 216; 2/14 de diciembre de 1870.
[29] *Ibid*.
[30] *Ibid*., p. 172; 18/30 de enero de 1871.
[31] *Ibid*., pp. 196-199; 16/28 de abril de 1871.
[32] *Ibid*., p. 199.
[33] *Ibid*., p. 187.
[34] *Ibid*., p. 198.
[35] *Ibid*.
[36] *Ibid*., p. 205; 21 de abril/3 de mayo de 1871.
[37] *Reminiscences*, p. 168.

43.
EL REGRESO DEL EXILIO

El 8 de julio de 1871, Dostoievski y su familia regresaron a Rusia después de cuatro años viviendo en el extranjero, haciendo una reentrada lo más discreta posible en el San Petersburgo que había abandonado presumiblemente solo para unas vacaciones de verano. Ya se habían publicado toda la primera parte y dos capítulos de la segunda parte de *Los demonios*, cuya trama se servía de los acontecimientos más espectaculares del momento. De hecho, el juicio público de los *Nechaevtsy* se estaba celebrando durante la llegada de Dostoievski a la capital, y algunos de los documentos esenciales, incluido el maquiavélico *Catecismo de un revolucionario* (escrito por Bakunin o Nechaev, quizá por ambos), se pusieron en evidencia y se hicieron públicos el mismo día en que bajó del tren.

Los Dostoievski alquilaron dos habitaciones amuebladas cerca del parque Yusupov, donde pronto se vieron asaltados por las visitas diarias de familiares y amigos. Como comenta Dostoievski en una carta a su sobrina favorita, Sofía Ivanova, «apenas había tiempo para dormir»[1]. En medio de esta abrumadora convivencia, Anna sintió repentinamente dolores de parto durante la cena y dio a luz a un hijo, Fiódor, el 16 de julio, felizmente sin sufrir las fuertes contracciones de sus anteriores embarazos. Dostoievski se alegró mucho y se apresuró a comunicar la buena noticia a la madre de Anna (que estaba en el extranjero) y a su familia en Moscú. Una semana más tarde, a finales de julio, el propio Dostoievski estaba en Moscú para arreglar sus cuentas con Katkov, recibiendo el pago por los capítulos que le había suministrado en los últimos meses. Los nuevos fondos permitieron a los Dostoievski prever el traslado de su piso amueblado, que «era muy costoso, con un tráfago insoportable, y propiedad de asquerosos judíos»[2]. La práctica Anna, que se había recuperado rápidamente tras el nacimiento de Fiódor, no tardó en encontrar una vivienda adecuada de cuatro habitaciones y la alquiló a su nombre, ahorrando a Dostoievski los trámites legales. Aunque se vio obligada a comprar muebles, Anna creyó que podría recuperar la vajilla y los utensilios de cocina, así como la ropa de invierno, que había dejado al cuidado de familiares y amigos cuatro años antes. Pero todo se había perdido, por descuido o por no haber pagado las primas de los seguros con el dinero enviado del extranjero. Lo peor de todo fue la pérdida de la biblioteca de Dostoievski, que se había dejado al cuidado de Pasha con la condición de que la

conservara intacta, pero que se había vendido poco a poco y se había dispersado irremediablemente. Anna menciona como de especial valor los libros inscritos por otros escritores, «obras serias sobre historia y sobre la secta de los Viejos Creyentes [*raskolniki*], en las que [mi marido] tenía un inmenso interés»[3].

A finales de septiembre se publicó la noticia del regreso de Dostoievski, y no faltó lo esperado: los acreedores empezaron inmediatamente a llamar a su puerta. Una de las más importunas fue la viuda de un tal G. Hinterlach, que rechazó la petición de Dostoievski, hecha en una visita personal, de una prórroga de unos meses, tiempo en el que esperaba recibir un pago adicional de Katkov. Volvió a su casa desesperado, temiendo que Frau Hinterlach le embargara sus bienes personales y, si esto resultaba insuficiente, lo enviara a pudrirse en la cárcel.

Anna decidió tomar cartas en el asunto y, sin informar a su marido, hizo una visita a la implacable señora. En lugar de suplicar, le informó de que tanto el mobiliario de la casa como el apartamento de Dostoievski estaban a su nombre, lo que significaba que ninguno de los dos podía ser cedido por una deuda de su marido. Además, si Dostoievski ingresaba en la cárcel para morosos, Anna insistiría en que permaneciera allí hasta que se cancelara toda la deuda. Además de no obtener ni un céntimo, Frau Hinterlach tendría que pagar el coste de la manutención del preso (como exigía la ley a los acreedores que utilizaban este recurso). Anna también amenazó con airear todo el asunto en un artículo para una revista: «¡Que todo el mundo vea de lo que son capaces los alemanes honrados!»[4]. Al darse cuenta de que Anna estaba hecha de una pasta más dura que el nervioso y angustiado Dostoievski, el acreedor se apresuró a aceptar el acuerdo de pago. Después de esto, Anna decidió hacerse cargo de todas las negociaciones de deuda y, respondiendo a las amenazas con los mismos argumentos, consiguió paralizar las demandas de pago en el acto.

Mientras trabajaba en *Los demonios*, Dostoievski también estaba ansioso por renovar sus relaciones con viejos amigos y compensar el aislamiento cultural que había sufrido durante su estancia en Europa. El poeta Apolón Maikov, su más firme amigo y fiel corresponsal durante sus años en el extranjero, introdujo a Dostoievski en un círculo literario-político que se había reunido en torno al príncipe V. P. Meshcherski, fundador de una nueva publicación, *El Ciudadano* (*Grazhdanin*), para contrarrestar la influencia de la prensa liberal y progresista (aunque la opinión de Meshcherski sobre lo que era «liberal» y «progresista» incluía revistas que los intelectuales radicales consideraban pilares de la reacción).

El príncipe Meshcherski era amigo íntimo del heredero del trono ruso, el zarevich Alejandro, a quien conocía desde su infancia, y se movía libremente en los más altos círculos de la corte. Reunió a su alrededor un pequeño grupo literario que incluía a Maikov, el gran poeta Tyutchev, Strájov, el propio Dostoievski y el tutor del zarevich, Konstantin Pobedonostsev. Pobedonostsev adquirió más tarde una reputación siniestra cuando su antiguo alumno accedió al trono como Alejandro III, y el extutor pasó a ser conocido como la malévola «eminencia gris» de su régimen opresivo. Pero en 1871 se le consideraba sobre todo como un erudito en leyes y un alto funcionario del gobierno con un pasado liberal (en el sentido ruso), que había apoyado la causa de la reforma judicial y la abolición de la servidumbre. También era culto, había leído mucho sobre literatura inglesa, francesa y alemana, y había publicado una traducción de Tomás de Kempis en 1869. Este era el ambiente literario y político en el que Dostoievski se vería inmerso durante los tres años siguientes.

Dostoievski también se complace en restablecer las relaciones dentro de su propio círculo familiar. El marido de su sobrina, el profesor M. S. Vladislavlev, que en su día había

colaborado en las revistas de Dostoievski, enseñaba ahora filosofía en la Universidad de San Petersburgo, y con frecuencia invitaba a su eminente tío político a conocer a algunas de las luminarias del mundo académico. Dostoievski también comenzó a agasajar a sus amigos con una fiesta el 17 de febrero, su día de nacimiento. Al enterarse de que N. G. Danilevski, el autor de *Rusia y Europa*, estaba de paso por Petersburgo, pidió a Strájov que trajera a Danilevski. Se habían conocido en los lejanos días del Círculo Petrashevski durante la década de 1840, cuando Danilevski se había ganado la reputación de ser el más profundo conocedor de las doctrinas socialistas utópicas de Fourier. Desde entonces se había convertido en un naturalista, así como en un historiador especulativo de la cultura, y había desarrollado una teoría de la civilización mundial con una fuerte tendencia eslava. Dostoievski admiraba mucho sus esfuerzos por demostrar que la cultura rusa pronto crearía una fase nueva e independiente de la historia mundial, y empleó algunas de estas ideas para los discursos apasionadamente nacionalistas de Shatov en *Los demonios.*

A principios de febrero, Dostoievski escribió felizmente a su sobrina que, «gracias a cierto suceso, mis asuntos han mejorado […]. He conseguido algo de dinero y he satisfecho a los acreedores más impacientes»[5]. Su discreción se explica por una carta dirigida a A. A. Romanov, el zarevich, que expresa la vergüenza de Dostoievski «por la audacia que he exhibido». Es de suponer que (probablemente con la ayuda de Meshcherski y Pobedonostsev) le habían instado a explicar sus circunstancias al heredero del trono, que había acudido en su ayuda con una subvención. Dostoievski agradeció al zarevich sobre todo «la inestimable atención […] prestada a mi petición. A eso le tengo más cariño que a cualquier otra cosa, me es más querido que la propia ayuda que me dio y que me salvó de una gran calamidad»[6].

Las primeras reacciones a las partes I y II de *Los demonios* empezaban a aparecer, y Dostoievski, que había previsto la hostilidad de los críticos radicales, no quedó decepcionado. Quedaban suficientes aspectos del panfleto antinihilista como para que el libro fuera un anatema para quienes simpatizaban, aunque fuera remotamente, con los objetivos revolucionarios de Nechaev. En uno de los pasajes más citados de la novela, ya citado anteriormente, un teórico radical llamado Shigalev explica que, si bien había comenzado sus reflexiones con la idea de la libertad total, lamentablemente había descubierto que terminaba con la del despotismo total. E insiste en que la única respuesta lógica al problema social es reducir a toda la humanidad, excepto a una décima parte, al nivel de una igualdad «fisiológica», como si de un rebaño de ganado se tratase. Una típica reseña temprana compara estas nociones con la locura de Poprishchin en "Diario de un loco" de Gogol. La novela, en opinión del crítico, evoca «un hospital» lleno de enfermos mentales «que supuestamente componen […] una reunión de gente contemporánea»[7]. Una de las acusaciones más comunes contra Dostoievski era que sus personajes eran demasiado patológicos desde el punto de vista mental para ser tomados como un comentario social serio. Un subtexto implícito de tales críticas era que el propio autor, conocido por ser epiléptico, padecía la misma anormalidad que llenaba sus páginas.

Al mismo tiempo, es una buena prueba de la estatura alcanzada por Dostoievski una carta de Pável Tretyakov, propietario de una importante galería de arte en Moscú, que había encargado al artista V. G. Perov que amueblase su colección con retratos de las figuras contemporáneas más eminentes de la cultura rusa. Dostoievski aceptó con gran satisfacción el honor de posar para Perov, uniéndose a un grupo de notables entre los que se encontraban Turguénev, Ostrovski, Maikov y el escritor de relatos y lexicógrafo V. I. Dal'. Perov llegó de Moscú en la primavera de 1872 y visitó a Dostoievski todos los días durante una semana para observarlo en diversos estados de ánimo y actitudes. El retrato es uno de los mayores logros

de Perov y fue muy elogiado en todos los ámbitos, recabando incluso la aprobación de Turguénev.

A pesar del estímulo que le proporcionaba una vida social activa, Dostoievski sabía que necesitaba soledad para completar *Los demonios*. Por eso planeó abandonar Petersburgo a principios de la primavera para pasar el verano en el campo. Dostoievski se acordó de que su sobrino político, Vladislavlev, le había alabado Stáraya Rusa, un pequeño lugar de riego a unos cientos de verstas al sur de Petersburgo, en la confluencia de varios ríos. Podía alquilar «una casa con muebles, incluso con utensilios de cocina» y, como escribió a su hermana Vera, el pueblo también contaba con «una estación [*voksal*] con periódicos, revistas, etcétera»[8]. Vladislavlev alquiló una casa para los Dostoievski a un sacerdote local, el padre Rumyantsev, y la familia vivió allí desde mediados de mayo de 1872 hasta principios de septiembre.

Para llegar a Stáraya Rusa se tomaba un tren en San Petersburgo, se hacía transbordo en una estación local para ir a Nóvgorod y luego se subía a un barco para cruzar el lago Ilmen. Anna nunca olvidó la vista de Nóvgorod que les recibió mientras veían pasar la ciudad. «El sol brillaba en la lejana orilla del río, desde donde se alzaban los muros almenados de su kremlin, las cúpulas doradas de la catedral de Santa Sofía ardían, y en el aire frío las campanas sonaban con fuerza llamando a maitines. Fiódor Mijáilovich, que amaba y comprendía la naturaleza, estaba en un estado de ánimo enternecido, que yo absorbía inconscientemente»[9]. Durante su primera estancia allí, en 1872, estos viajes resultaron ser mucho más frecuentes de lo que había previsto. Apenas unas semanas antes de que la familia planeara abandonar Petersburgo, Lyubov se cayó y se lesionó la muñeca, y las complicaciones posteriores obligaron a los Dostoievski a regresar a Petersburgo, donde Anna permaneció tres semanas con su hija después de la operación, mientras Dostoievski se apresuraba a regresar a Stáraya Rusa y a su manuscrito.

Sus cartas a Anna son las de un marido y padre terriblemente preocupado, alterado por la interrupción de su rutina familiar. Su estado de ánimo era extremadamente irritable y quejoso, y sus observaciones sobre la escena social local reflejaban toda la intemperancia que tan a menudo le invadía cuando sus nervios estaban crispados. «La gente de aquí es evidentemente muy formal, se da aires y trata constantemente de parecerse a la alta sociedad, y habla el francés más vil que pueda imaginarse. Las damas tratan de brillar con sus trajes, aunque todas deben ser mujeres de pacotilla […]. Definitivamente no me gusta el parque. Y en general, toda esta Stáraya Rusa es una basura terrible»[10]. «Lo peor de todo», le escribe a Anna, es que «no puedes ayudarme con la taquigrafía, y me gustaría enviar material a *El Mensajero Ruso*»[11]. Dostoievski intenta trabajar, pero se queja amargamente: «Lo paso fatal escribiendo. ¿Cuándo lograremos por lo menos un mes de calma, para no tener que preocuparme con todo mi corazón y poder volcarme en el trabajo? Qué vida más bohemia y dolorosa, más sombría, sin la menor alegría, y todo lo que hay que hacer es preocuparse y preocuparse»[12]. Después de un grave ataque epiléptico informa con tristeza que «todavía tengo la mente ensombrecida y me duelen los brazos y las piernas. Eso ha interrumpido aún más mi trabajo, de modo que ni siquiera sé qué voy a hacer con *El Mensajero Ruso* y qué piensan de mí allí»[13].

Una vez que Anna y Lyubov regresaron a Stáraya Rusa la vida volvió a su rutina normal, pero no por mucho tiempo. Anna recordaba esos meses de primavera y verano de 1872 como los más duros de su vida. Cogió un resfriado, le salió un absceso en la garganta y tuvo mucha fiebre. El médico que la trataba advirtió a Dostoievski que su vida corría peligro, y «Fiódor Mijáilovich cayó en la más absoluta desesperación», retirándose a otra habitación «para poner la cara entre las manos y sollozar incontroladamente». Anna se creyó moribunda y, sin poder hablar, «hizo señas primero a Fiódor Mijáilovich y luego a los niños para que se acercasen a mí. Los besé, los bendije y escribí para mi marido mis ideas sobre lo que debía hacer en caso de mi muerte»[14]. Felizmente, esa noche se rompió el absceso y Anna comenzó a recuperarse, aunque pasaron semanas antes de que recuperara toda su fuerza. A principios de septiembre de 1872, la familia, sometida a una dura prueba, llegó a trompicones a Petersburgo sin haber conseguido apenas los meses de tranquilidad rústica que tanto esperaban al partir.

La infatigable Anna había hecho una búsqueda de apartamentos en Petersburgo durante su estancia en la ciudad, y los Dostoievski se mudaron a un piso de cinco habitaciones, propiedad de un general del regimiento Izmailovsky. La preocupación inmediata de Dostoievski era el destino de su novela, en la que había estado trabajando constantemente. En un comentario dirigido a Maikov tras la publicación de los primeros capítulos, Dostoievski escribió: «En tus comentarios tienes una afirmación brillante: “Esos son *los héroes de Turguénev en su vejez*”. ¡Eso es brillante! Mientras escribía, yo mismo soñaba con algo así, pero en estas palabras lo has designado todo, como si fuera una fórmula»[15]. Maikov confirmaba así el sentido del propio Dostoievski sobre la relación del libro con *Padres e hijos*, pero el novelista advirtió a su amigo que no tomara a Stepán Trofímovich, al que se refiere el comentario, como el personaje principal. «Stepán Trofímovich es un personaje secundario; la novela no trata de él en absoluto; pero su historia está estrechamente ligada a otros acontecimientos (principales) de la novela, y por eso lo he tomado como la piedra angular de todo. Pero, aun así, el giro estelar de Stepán Trofímovich se producirá en la cuarta parte [en realidad, la tercera]; en ese momento habrá una conclusión muy original de su

destino».

La firmeza con la que Dostoievski entendía la novela en su conjunto puede verse en lo que le dijo a su sobrina Sofia Ivanova, a quien le había dedicado *El idiota* en su publicación en la revista. Este honor había despertado cierta envidia en su hermana mayor, María Alexandrovna, que también aspiraba a que su nombre figurase en una de las novelas de su tío. Sin embargo, Dostoievski pensó que sería indecoroso. «Habrá pasajes en la novela (en la segunda y tercera parte) [...]. Uno de los personajes principales […] confiesa a otro personaje un crimen que ha cometido. La influencia psicológica de ese crimen en el personaje juega un papel importante en la novela; el crimen, sin embargo, repito, aunque se pueda leer, no es adecuado para una dedicatoria. Cuando se dedica algo, es como si se dijera públicamente a la persona a la que se dedica: "He pensado en ti mientras escribía esto"»[16].

Dostoievski se refiere a un capítulo de la novela que nunca se publicó en vida, el capítulo a veces llamado "La confesión de Stavrogin" o, más literalmente, "En casa de Tijon". Este capítulo narra la visita de Stavrogin a un monasterio en el que vive el monje Tijon y su confesión, en forma de un documento escrito, de que había violado a una niña de doce años. Dostoievski escribió este capítulo en el otoño de 1871 y lo terminó a más tardar en noviembre. Los capítulos 7 y 8 se imprimieron en el número de noviembre de *El Mensajero Ruso*, pero luego la serialización se detuvo. Katkov se negó a aceptar el episodio, decididamente impactante, y Dostoievski no pudo convencerle de que cambiara de opinión; por tanto, las páginas nunca aparecieron en vida de Dostoievski. El capítulo se encontró entre los papeles de Dostoievski en 1921, se publicó en 1922, y desde entonces ha sido objeto de una considerable controversia crítica.

El texto existe en dos versiones: una consiste en las galeradas que Dostoievski recibió de la revista antes de que se tomara la decisión de no publicarlo; la segunda es una copia, transcrita por Anna, que contiene las alteraciones y correcciones que Dostoievski introdujo en un esfuerzo por satisfacer las objeciones de los editores. Dostoievski se sintió molesto por el rechazo de esta piedra angular de su creación, que contiene no solo la revelación crucial de toda la gama y profundidad de la depravación de Stavrogin, sino también su motivación moral y filosófica, sus tormentos interiores y su anhelo de redención. Para poner a prueba su propio juicio, Dostoievski leyó las galeradas en voz alta a Maikov, Strájov y Pobedonostsev. Cuando acordaron unánimemente que la sección que contenía la confesión de Stavrogin era «demasiado realista», comenzó a inventar variaciones, una de las cuales describía el encuentro de Stavrogin con una adolescente que había sido llevada por su institutriz a una casa de baños para conocerlo. Alguien le había hablado a Dostoievski de un incidente semejante, pero sus «asesores» le advirtieron que no lo utilizara porque podía ser tomado como un insulto a las institutrices y, por tanto, entraba en conflicto con la «cuestión de la mujer»[17] (esta variante de la confesión se convirtió en la calumnia de que el propio Dostoievski, presentándose inesperadamente en la habitación de Turguénev un día en que su colega novelista estaba de visita en Petersburgo, confesó haber cometido este mismo delito).

Dostoievski viajó a Moscú en enero de 1872 para consultar con los editores sobre el capítulo, y al mes siguiente informó a Sofia Ivanova de que, tras muchas indecisiones que lo atormentaban, había decidido no inventar una nueva versión del crimen. En cambio, «quedándome con el fondo del asunto, he cambiado el texto solo lo suficiente para satisfacer a los castos editores. Y en este sentido he enviado un *ultimátum*. Si no están de acuerdo, entonces no sé qué hacer»[18]. La revisión de Dostoievski dejó en duda si se había producido realmente alguna violación de la joven: Stavrogin se niega a entregar parte de su manuscrito a Tijon, pero afirma categóricamente que no ocurrió nada inapropiado, salvo un abrazo

inocente. «Cálmese», le dice a Tijon, «no es culpa mía si la chica era estúpida y no me entendió. No hubo nada, nada en absoluto». A lo que Tijon responde: «¡Gracias a Dios!» y se persigna. También hay una intervención del narrador en la que especula que el documento era «una obra morbosa, obra del diablo que se apoderó de ese hombre», y sugiriendo que lo que relataba podía ser solo una invención. Se compara con la escena en la que Stavrogin muerde la oreja del gobernador, provocando un escándalo pero sin causar ningún daño real. Pero entonces el narrador da marcha atrás: «Ciertamente no sostengo que el documento sea falso, es decir, que haya sido completamente inventado. Más bien hay que buscar la verdad en algún punto intermedio». En marzo de 1872, Dostoievski escribió a N. A. Liubímov, ayudante del editor de Katkov, refiriéndose a la revisión: «Creo que lo que le he enviado está listo para ser impreso. Se ha eliminado todo lo escabroso [...]. Le juro que no puedo prescindir del núcleo de la cuestión. Este es un tipo social de pleno derecho (en mi opinión), *nuestro* tipo, ruso, alguien que ha perdido sus lazos con todo lo nacional, y, lo más importante, ha perdido su fe, depravada por un anhelo melancólico, pero con la conciencia golpeada, alguien que hace un esfuerzo a través de un sufrimiento convulsivo para renovarse y comenzar de nuevo a creer. Pero todo esto se aclarará aún más en la tercera parte»[19].

A pesar de estas insistencias y justificaciones, la revista seguía dudando si aceptar el capítulo. Sin embargo, no se tomó ninguna decisión definitiva, y se le dijo a Dostoievski que Katkov, que ya no deseaba publicar en pequeñas entregas, esperaría a que se terminase la novela antes de reanudar la publicación. Dostoievski siguió adelante, enviando varios capítulos más, suponiendo que su sección en disputa sería incluida. solo a principios de noviembre de 1872 se enteró de que ya no había esperanzas de publicar ni siquiera la variante revisada de la confesión de Stavrogin. Para entonces, la publicación estaba prevista para el número de noviembre, por lo que Dostoievski, arrinconado, reelaboró todo lo que pudo del manuscrito para hacer frente a la nueva situación.

No es necesario detallar todas las diferencias que existen entre el manuscrito parcialmente revisado de la Parte III y su forma publicada, pero hay una de especial importancia. En el capítulo 7, que narra la conmovedora y patética «peregrinación» de Stepán Trofímovich, este escucha una lectura de pasajes de los Evangelios y luego asume la responsabilidad principal de haber infectado el cuerpo de Rusia con los demonios. Esta escena no se encuentra en el manuscrito, lo que significa que fue añadida después de que Dostoievski se enterase de que su capítulo de la confesión no se imprimiría. La omisión de esta escena en el manuscrito puede indicar que Dostoievski tenía originalmente la intención de presentar a Stavrogin como si hubiera asumido esta carga de culpa (lo que tendría más sentido temático), pero no pudo hacerlo porque, sin la visión que esperaba dar de los tormentos de la conciencia de Stavrogin, una súbita exhibición de dicha conciencia en las páginas finales habría estado insuficientemente motivada.

El resto de *Los demonios* se publicó finalmente, tras un año de retraso, en los números de noviembre y diciembre de 1872 de *El Mensajero Ruso*, desatando la ira y las recriminaciones en la prensa radical y progresista. Como dice Anna, mirando serenamente hacia el turbulento pasado, «debo decir que *Los demonios* tuvo un enorme éxito entre el público lector, pero al mismo tiempo le trajo a mi marido un gran número de enemigos en el mundo literario»[20]. Cuando la novela apareció en formato de libro al año siguiente, había sido de nuevo ampliamente revisada. Se eliminaron varios pasajes de la Parte II que presagiaban y motivaban el encuentro con Tijon, y estos, junto con el propio capítulo suprimido, deben tenerse en cuenta ahora en cualquier acercamiento a la obra. El propio Dostoievski no incluyó este capítulo en las ediciones posteriores, pero tanto las razones internas como las externas

ofrecen una respuesta plausible a que no lograse reintroducirlo. Por un lado, antes de la publicación de la revista modificó el texto publicado en la medida de lo posible para hacer frente a la crisis que no había previsto; por lo tanto, la obra ya no representaba su concepción original, y habría sido necesario reescribirla ampliamente para transformarla de nuevo. Además, habría tenido que enfrentarse al previsible obstáculo de la censura oficial, y tal vez habría fracasado.

Dostoievski decidió dejarlo en paz, y Stavrogin sigue siendo una figura mucho más enigmática y misteriosa de lo que se pretendía inicialmente. Carece de la clarificadora motivación moral y filosófica que Dostoievski pretendía proporcionarle, y es notable que aún se transmita tanto del estado de su personalidad incluso sin el efecto diabólico y penitencial que tal motivación debía proporcionar. Sin embargo, si Dostoievski no pudo darnos el libro tal y como lo había concebido originalmente, escribió nada menos que una historia simbólica de las tribulaciones morales y espirituales del espíritu ruso en la primera mitad del siglo XIX.

[1] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 218; 18 de julio de 1871.
[2] *Ibid*.
[3] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, traducido y editado por Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 176.
[4] *Ibid*., pp. 178-179.
[5] *PSS*, 29, Bk. 1, p. 226; 4 de febrero de 1872.
[6] V. P. Meshcherski, *Moi vospominaniya*, 3 vols., San Petersburgo, 2, p. 144.
[7] Citado en *PSS*, 12, p. 259.
[8] *Ibid*., p. 235; 20 de abril de 1872.
[9] *Reminiscences*, p. 191.
[10] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 240; 28 de mayo de 1872.
[11] *Ibid*., p. 242; 3 de junio de 1872.
[12] *Ibid*., p. 245; 5 de junio de 1872.
[13] *Ibid*., p. 250; 14 de junio de 1872.
[14] *Reminiscences*, p. 205.
[15] *PSS*, 29: Bk. 1, pp. 184-185; 2/14 de marzo de 1871.
[16] *Ibid*., p. 164; 6/18 de enero de 1871.
[17] Esta es la versión de los hechos que aparece en *Reminiscences*, pp. 378-379. Los editores del comentario a la novela, *PSS*, 12, p. 239, la aceptan como exacta.
[18] *Ibid*., 29/Bk. 1, p. 227; 4 de febrero de 1872.
[19] *Ibid*., p. 232; finales de marzo/principios de abril de 1872.
[20] *Reminiscences*, p. 206.

44.
HISTORIA Y MITO EN *LOS DEMONIOS*

En el pasado, Dostoievski había creado personajes de ficción que, como encarnación de determinadas ideas y actitudes socioculturales, podían considerarse «históricos» en un sentido amplio, pero hasta *Los demonios* (*Besy*) nunca se había basado en hechos reales que fueran de dominio público. Obviamente, su novela no se limita a las dimensiones reales, más bien insignificantes, del asunto Nechaev. Si hubiera sido así, «los hechos» le habrían proporcionado solo un relato bastante lamentable de un suceso angustioso que había ocurrido entre un puñado de estudiantes y allegados del entorno estudiantil, que habían sido engañados por un fanático revolucionario para asesinar inútilmente a una víctima inocente. Este incidente no era más que el núcleo de la trama política de Dostoievski, que lo amplió y magnificó, siguiendo su técnica de «realismo fantástico», hasta convertirlo en una dramatización completa de las tácticas y objetivos mucho más ambiciosos expuestos en los escritos de Nechaev y sus partidarios.

Lo que ocurre en *Los demonios* es, pues, un mito (la ampliación imaginaria de lo real) y no historia, es arte y no una verdad literal, al igual que Raskólnikov puede ser considerado un «mito» engendrado por el «nihilismo inmoderado» de Pisarev y Zaitsev. En cualquier caso, gran parte de lo que aprendió de los documentos que tenía a su disposición apenas le enseñó nada nuevo, ya que podía recurrir a los recuerdos de sus propios días como conspirador revolucionario, cuando su grupo secreto había trabajado en la sombra para manipular al Círculo Petrashevski más amplio. Así, Dostoievski se mantuvo fiel al espíritu, si no a la letra, de lo que su documentación revelaba sobre el asunto Nechaev.

Puede parecer, a primera vista, que este monstruo de la desviación, Piotr Verjovenski —que se asemeja al Yago de Shakespeare como incitador destructivo del mal en otros— estaría a años luz de cualquier imagen concebible de un revolucionario ruso del siglo XIX o en particular del verdadero Nechaev. Sin embargo, las acciones llevadas a cabo por Piotr Verjovenski con tanta maestría son exactamente las mismas que llevó a cabo Nechaev, o que habría llevado a cabo si hubiera podido convertir sus deseos en hechos.

25. Una página de los cuadernos de Dostoievski para *Los demonios.*

Tenemos un retrato indeleblemente vívido de Nechaev en su trabajo esbozado en una carta que tenemos la fortuna de poseer nada menos que por la pluma de Bakunin, que había sido —junto con el conocido ginebrino de Dostoievski, el simpático pero débil Ogarev— uno de los más entusiastas partidarios de Nechaev. Muchos estudiosos han especulado sobre las curiosas relaciones personales entre el joven revolucionario y el veterano planificador de un centenar de complots subversivos, tan apasionadamente elocuente y aureolado por su fabuloso pasado insurgente. Lo cierto es que Bakunin pronto se encontró esclavizado por el joven, al que llamaba con admiración *abrek* (un despiadado guerrero musulmán de los pueblos del Cáucaso) y «joven águila». Pero esto fue antes de que Nechaev, tras escapar a Europa a raíz del asesinato de Ivanov, comenzase a utilizar los métodos que ambos habían acordado contra el propio Bakunin y el círculo de sus amigos comunes. Cuando Nechaev emprendió esta vía, Bakunin consideró necesario escribir en julio de 1870 a una familia con la que Nechaev había entrado en contacto. La carta es reveladora y precisa en su descripción de la ilimitada falta de escrúpulos de Nechaev.

> Mi querido amigo, acabo de enterarme de que N[echaev] te ha llamado y que te has apresurado a darle la dirección de tus amigos (M. y su esposa). Concluyo que las dos cartas con las que te advertí y te rogué que lo rechazaras llegaron demasiado tarde; y, sin exagerar, considero el resultado de este retraso una verdadera desgracia. Puede parecerte extraño que te aconsejemos que rechaces a un hombre al que hemos dado cartas de recomendación dirigidas a ti [...]. Pero […] desde entonces nos hemos visto obligados a admitir la existencia de asuntos tan graves que nos

han obligado a romper todas nuestras relaciones con N [...].

Es del todo cierto que N. es el hombre más perseguido por el gobierno ruso, que ha cubierto el continente europeo con una nube de espías que lo buscan en todos los países; han pedido su extradición tanto Alemania como Suiza. Es igualmente cierto que N. es uno de los hombres más activos y enérgicos que he conocido. Cuando se trata de servir a lo que él llama la causa, no vacila; nada lo detiene, y es tan despiadado consigo mismo como con el resto. Esta es la cualidad principal que me atrajo y que me impulsó a buscar una alianza con él durante un buen tiempo. Algunos afirman que es un simple delincuente, pero eso es mentira. Es un fanático devoto; pero al mismo tiempo un fanático muy peligroso cuya alianza no puede sino ser perjudicial para todos. Y he aquí la razón: al principio formaba parte de un comité secreto que existía realmente en Rusia. El Comité ya no existe; todos sus miembros han sido arrestados. N. se queda solo, y él solo constituye lo que él llama el Comité. Habiendo sido diezmada su organización en Rusia, intenta crear una nueva en el extranjero. Todo esto sería perfectamente natural, legítimo, muy útil, pero los métodos que utiliza son detestables […]. Ha logrado convencerse de que, para fundar una organización seria e indestructible, hay que tomar como base la táctica de Maquiavelo y adoptar totalmente el sistema de los jesuitas: la violencia como cuerpo, la falsedad como alma.

La verdad, la confianza mutua, la solidaridad seria y estricta solo existen entre una docena de individuos que forman el *sanctasanctórum* de la Sociedad. Todos los demás deben servir de instrumento ciego y de material que pueda explotarse […]. Se les permite —incluso se les ordena — engañar a todos los demás, comprometerlos, robarles e incluso, si es necesario, deshacerse de ellos: son carne de conspiración. Por ejemplo: has recibido a N. gracias a nuestra carta de recomendación, le has tomado confianza, le has recomendado a tus amigos […]. Aquí está, trasplantado a tu mundo, ¿y qué es lo primero que hará? Primero les dirá una sarta de mentiras para despertar su simpatía y su confianza; pero no se detendrá ahí. Las tibias simpatías de los hombres que se dedican a la causa revolucionaria solo en parte, y que, además de esta causa, tienen otros intereses humanos como el amor, la amistad, la familia, las relaciones sociales, estas simpatías no son, a sus ojos, una base suficiente, y en nombre de la causa tratará de apoderarse de ti completamente sin que te des cuenta. Para ello, te espiará y tratará de apoderarse de todos tus secretos; y en tu ausencia, estando solo en tu habitación, abrirá todos tus cajones y leerá toda tu correspondencia. Si una carta le parece interesante, es decir, valiosa desde cualquier punto de vista, ya sea para ti o para uno de sus amigos, la robará y la conservará muy cuidadosamente como documento contra ti o contra tu amigo […] cuando, en una reunión general, le acusamos de ello, tuvo el valor de decir: «Bueno, sí, ese es nuestro sistema. Consideramos enemigos a todos los que no están *completamente* con nosotros, y tenemos el deber de engañarlos y comprometerlos». Esto significa todos aquellos que no están convencidos de su sistema, y no han aceptado aplicarlo a sí mismos.

Si se lo has presentado a un amigo, su primera preocupación será sembrar la discordia entre ambos mediante chismes e intrigas; en una palabra, provocar una pelea. Tu amigo tiene una esposa, una hija; tratará de seducirlas, de dejarlas embarazadas, para apartarlas de la moral oficial y lanzarlas a una forzada protesta revolucionaria contra la sociedad.

Todos los lazos personales, toda la amistad, toda [laguna en el texto] ellos lo consideran un mal que tienen derecho a destruir, porque todo esto constituye una fuerza que, estando fuera de la organización secreta, disminuye la fuerza de esta última. No me digas que exagero: todo esto ha sido ampliamente desvelado y probado. Al verse descubierto, el pobre N. sigue siendo tan ingenuo, tan infantil, a pesar de su perversidad sistemática, que creyó posible convertirme: llegó a implorarme que desarrollase esta teoría en una revista rusa que se proponía fundar. Ha traicionado la confianza de todos nosotros, ha robado nuestras cartas, nos ha comprometido terriblemente, en una palabra, se ha comportado como un villano. ¡Su única excusa es su fanatismo! Es terriblemente ambicioso sin saberlo, porque ha terminado por identificar la causa de la revolución con la suya; pero no es un egoísta en el sentido banal de la palabra, porque arriesga terriblemente su vida y lleva una existencia de mártir llena de privaciones y de un activismo increíble.

> Es un fanático, y el fanatismo lo lleva hasta el punto de convertirse en un jesuita consumado; por momentos, simplemente se vuelve estúpido. La mayor parte de sus mentiras tienen las patitas muy cortas. Juega al jesuitismo como otros juegan a la revolución. A pesar de su relativa ingenuidad, es muy peligroso porque cada día comete actos, abusos de confianza, traiciones, contra los que es tanto más difícil protegerse porque apenas se sospecha su posibilidad. Con todo esto, N. es una fuerza por su inmensa energía […]. Su último proyecto fue nada menos que montar una banda de bandoleros y ladrones en Suiza, naturalmente con el objetivo de acaparar algún capital revolucionario. Le salvé convenciéndole de que abandonara Suiza, porque seguramente habrían sido descubiertos, él y su banda, en pocas semanas; habría estado perdido, y todos nosotros perdidos con él [...].
>
> Persuade a M. de que la seguridad de su familia exige que rompa con ellos por completo. Debe mantener a N. alejada de su familia. Su sistema, su alegría, es seducir y corromper a las jóvenes; así controlan a toda la familia. Lamento mucho que se hayan enterado de la dirección de M. porque serían capaces de denunciarlo. ¿No se atrevieron a admitirme abiertamente, en presencia de un testigo, que la denuncia de un miembro —adepto o solo parcialmente adepto a la causa— es uno de los medios cuyo uso consideraban bastante legítimo y a veces útil? Estoy tan asustado de que conozcan la dirección de M. que le ruego que cambie de alojamiento en secreto, para que no lo descubran[1].

Irónicamente, los «métodos» que Bakunin castiga ahora con tanta severidad, y de los que se desvincula tan fastidiosamente, no son más que la aplicación de las doctrinas establecidos en el notorio *Catecismo de un Revolucionario*, escrito por Nechaev y Bakunin en colaboración o por uno de ellos en solitario (los estudiosos aún discuten esta cuestión). No hay duda de que Bakunin tenía pleno conocimiento de este siniestro manual de estrategia revolucionaria y aprobaba sus preceptos. Lo que le horrorizaba era solo que los métodos recomendados se estuvieran utilizando ahora contra él mismo y sus amigos. Dostoievski, por supuesto, no tenía conocimiento de esta carta, pero el desconcierto y la indignación de Bakunin al convertirse en víctima de las doctrinas que él mismo había patrocinado en un principio recuerdan irresistiblemente la reacción de Stepán Trofímovich ante las ideas y actividades de su hijo Piotr, a quien considera que distorsiona y vulgariza los exaltados ideales de su juventud. La carta de Bakunin ilustra la extraña precisión, *mutatis mutandis*, con la que Dostoievski había captado la esencia de la relación históricamente simbólica entre las generaciones.

La pasión de Bakunin por Nechaev sobrevivió a la separación de sus caminos registrada en esta carta; escribió con tristeza a Ogarev al enterarse de la detención de su antiguo protegido por la policía suiza, que lo extraditaría a Rusia. «Lo siento mucho por él […]. Era un hombre de una energía poco común; y cuando tú y yo nos conocimos por primera vez, ardía en él una clara llama de amor por nuestro pobre y oprimido pueblo. Sentía un auténtico dolor por el sufrimiento ancestral del pueblo»[2]. Dostoievski no privó a Piotr Verjovenski de este único rasgo redentor, aunque no se muestre de forma demasiado abierta. «Escucha», le dice Piotr a Stavrogin, «he visto a un niño de seis años llevar a casa a su madre borracha, mientras ella juraba empleando palabras soeces […]. Cuando esté en nuestras manos, quizá arreglemos las cosas». Así como Dostoievski se mantuvo fiel a Nechaev al incluir este parpadeo de compasión, no hay una sola acción de Piotr Verjovenski que Nechaev no haya realizado, o que no hubiera realizado si se le hubiera presentado la oportunidad.

La atención de Dostoievski a la exactitud de los hechos se manifiesta en toda la intriga sociopolítica del libro. El poder de Piotr Verjovenski en *Los demonios* se basa en su pretensión de ser el representante de una organización revolucionaria mundial, situada vagamente en algún lugar de Europa y con la que ha establecido contacto en Suiza. Nechaev llevaba credenciales que le acreditaban como representante n.º 2771 de la «sección rusa de la

Alianza Revolucionaria Mundial», y estas credenciales, firmadas por Bakunin, llevaban también el sello del «Comité Central» de la «Alianza Revolucionaria Europea»[3]. Ninguno de estos organismos existía en ninguna parte, excepto en los vastos alcances de la imaginación conspirativa de Bakunin, y es dudoso que Nechaev tuviera demasiada fe en su poder. Después de todo, se había presentado a Bakunin como delegado de una organización igualmente ficticia de estudiantes rusos, pero se contentó perfectamente con utilizar el aura del prestigio de Bakunin, y la sombra amenazante de estas organizaciones todopoderosas, para impresionar a sus incautos en Moscú. Para reforzar su autoridad, una vez llegó a una reunión de su grupo con un extraño (un inofensivo estudiante visitante de Petersburgo), al que presentó como miembro del «Comité Central» de Ginebra que venía a comprobar sus actividades. Muy apropiadamente, Piotr Verjovenski instruye al glamuroso Stavrogin para que aparezca en una reunión como «uno de los miembros fundadores del extranjero, que conoce los secretos más importantes: ese es tu papel».

La carrera de Nechaev se caracterizó por el uso sistemático de la falsedad y el engaño, incluso en sus relaciones con aliados y seguidores. Tal política fue explícitamente afirmada como un principio en el *Catecismo*: «El grado de amistad, de devoción y de otras obligaciones hacia […] un camarada se mide solo por su grado de utilidad en el mundo práctico de la destrucción revolucionaria mundial»[4]. Piotr Verjovenski revela que actúa solo ante Stavrogin, que es la clave de sus planes revolucionarios. Al resto de su grupo lo considera «materia prima», que debe ser utilizada y manipulada como él considere oportuno para el bien de la causa. Tal manipulación se preveía en el párrafo del *Catecismo* dedicado a los «charlatanes revolucionarios» (una descripción perfecta del grupo de Virginski), que debían ser «empujados e involucrados sin cesar en manifestaciones políticas y peligrosas, cuyo resultado será hacer desaparecer a la mayoría mientras algunos de ellos se convertirán en revolucionarios»[5]. De acuerdo con esta despiadada aplicación del principio de utilidad, Nechaev se deshizo de Ivanov, y Dostoievski estaba convencido de que deseaba conseguir un dominio indisoluble sobre sus seguidores implicándolos en un crimen común contra un disidente molesto.

Piotr Verjovenski llega a la ciudad de provincias en la que se desarrolla la novela como amigo íntimo del vástago de la nobleza Stavrogin y también como íntimo de la también rica familia Drozhdov. Tras conocer el secreto de la boda de Stavrogin con María Lebyadkina, y sabiendo que Liza Tushina está enamorada de Stavrogin, espera de corazón, ya sea mediante la intimidación o satisfaciendo los deseos de Stavrogin, hacerse con él y explotarlo para sus fines revolucionarios. Tales maniobras son totalmente conformes con las doctrinas del *Catecismo*: «Con el objetivo de una destrucción implacable, un revolucionario puede, y a menudo debe, vivir en medio de la sociedad, fingiendo ser muy diferente de lo que realmente es»[6]. El objetivo de este disfraz, como en el caso de Pedro, es ganar poder sobre «el gran número de animales de alta posición que, por su posición, son ricos y tienen relaciones». A estos incautos «hay que explotarlos de todas las maneras posibles, sortearlos, confundirlos y, tras hacerse con sus sucios secretos, convertirlos en nuestros esclavos. De este modo, su poder, sus relaciones, su influencia y sus riquezas se convertirán en un tesoro inagotable y una ayuda inestimable en nuestras diversas empresas»[7].

La misma táctica utiliza Piotr Verjovenski para hacerse con el control de los von Lembke —el gobernador de la provincia y su esposa— a los que también explota para sus objetivos revolucionarios. Los revolucionarios, declara el *Catecismo*, deben conspirar con los liberales «sobre la base de su propio programa, fingiendo seguirlos ciegamente» pero comprometiéndolos en realidad para que puedan ser «utilizados para provocar disturbios en el

Estado»[8]. Pedro subvierte la inocente fiesta liberal de Yulia Mijáilovna en beneficio de las institutrices de la provincia en exacta concordancia con estas instrucciones, convirtiéndola en una bulliciosa manifestación de protesta contra las autoridades.

Con von Lembke, Piotr también hace de agente provocador: espolea a este funcionario desconcertado y de escaso ingenio para que reprima los signos de malestar entre los trabajadores de Shpigulin y le imputa ser «demasiado blando» y «liberal» en el desempeño de sus funciones de gobernador. «Pero esto hay que manejarlo a la vieja usanza», le dice jovialmente Piotr al vacilante von Lembke. «Deberían ser azotados, cada uno de ellos; eso acabaría con el asunto». La metamorfosis de Piotr en un adalid de «las buenas costumbres» se justifica por un pasaje del *Catecismo* que exige al revolucionario «contribuir a que crezca la calamidad y todo mal, que deben, al final, agotar la paciencia del pueblo y obligarlo a un levantamiento general»[9]. Dos panfletos de Bakunin-Nechaev, supuestamente publicados por los «Descendientes de Rurik y el Comité Revolucionario de los Nobles»[10], predicaban los sentimientos más reaccionarios y pretendían suscitar la oposición derechista de la vieja nobleza al zar reformador. Probablemente inspiraron la amistad de Piotr con el coronel retirado Gaganov, que dimitió del ejército en parte porque «de repente se sintió personalmente insultado por la proclama» de la liberación de los siervos. Gaganov «pertenecía a ese extraño sector de la nobleza, que aún sobrevive en Rusia, y que concede un valor extremo a su linaje puro y antiguo» (es decir, «los descendientes de Rurik»).

Las fuentes o los paralelos de casi todas las demás características político-ideológicas de *Los demonios* pueden encontrarse en la propaganda de Bakunin y Nechaev o en otros acontecimientos históricos fácilmente identificables. Nada en la propaganda de Bakunin y Nechaev es más sorprendente que su total negativismo, la completa ausencia de cualquier objetivo o meta específica que justifique los horrores que desea provocar. Contiene exhortaciones que hielan la sangre e imágenes apocalípticas de aniquilación total: «Debemos dedicarnos a la destrucción total, continua, incesante, sin pausa, hasta que no quede ninguna de las formas sociales existentes por destruir». Tal propósito positivo está proscrito por principio como una imposibilidad histórica y debe permanecer envuelto en la oscuridad mesiánica del futuro. «Puesto que la generación existente está ella misma expuesta a la influencia de esas repugnantes condiciones sociales contra las que se rebela, a esta generación no puede pertenecer el trabajo de construcción. Esta labor corresponde a las fuerzas puras que se formarán en el día de la renovación»[11]. Este negativismo ayuda a explicar por qué Piotr Verjovenski se desmarca tan marcadamente de los «socialistas» como Shigalev, que sí se preocupan por la forma del futuro orden social: «Para mí, todos esos libros, Fourier, Cabet, toda esa charla sobre el "derecho al trabajo" y las teorías de Shigalev, son como novelas de las que se pueden escribir cien mil, un entretenimiento estético». Como un verdadero revolucionario bakuninista, Piotr se dedica únicamente a la labor de desarraigar las normas morales y sociales existentes, «pero ahora son esenciales una o dos generaciones que se entreguen al vicio», le dice a Stavrogin, «vicios monstruosos y abyectos por los que el hombre se transforma en un reptil repugnante, cruel y egoísta. No me estoy contradiciendo, ¡solo estoy contradiciendo a los filántropos y al shigalevismo, no a mí mismo! Soy un canalla, no un socialista».

Marx y Engels hacen la misma distinción, y estaban completamente de acuerdo con la separación que hace Dostoievski de las tácticas de Nechaev del socialismo tal como ellos lo entendían. De hecho, utilizaron la propaganda de Bakunin y Nechaev como una de sus armas para desalojar a Bakunin y sus seguidores de la Primera Internacional. «Estos anarquistas destructores de todo», escribió sentenciosamente, «que desean reducir todo a una masa

amorfa para sustituir la moral por la anarquía, llevan la inmoralidad burguesa a su último extremo»[12].

El maquiavelismo sistemático de Nechaev era ajeno a otras agrupaciones radicales existentes entonces, y la relación de Piotr Verjovenski con los miembros y simpatizantes de su organización clandestina es una lucha continua para superar su oposición y desconfianza. Ninguno de los asistentes a la reunión está realmente de acuerdo con Piotr, pero este les intimida para que se sometan jugando con su vanidad y curiosidad: todos están de acuerdo en ir «a toda velocidad» para escuchar su misteriosa «comunicación» de la organización todopoderosa que dice representar. Justo antes del asesinato de Shatov, incluso los miembros del círculo íntimo de Piotr entran en pánico ante lo ocurrido —el incendio, los diversos asesinatos ya cometidos, los disturbios y desórdenes— y deciden que, a menos que Piotr les dé una «explicación categórica», «disolverán el quinteto […] y fundarán en su lugar una nueva sociedad secreta "para la propagación de ideas propias y sobre la base de la democracia y la igualdad"». Shigalev, en el último momento, se niega a tener nada que ver con el asesinato por una cuestión de principios; Virginski no deja de protestar incluso mientras se lleva a cabo. Por muy poco atractivos o patéticamente ridículos que los haga parecer Dostoievski, los miembros del quinteto no creen en la amoralidad sistemática ni en la destrucción universal como panaceas para los males del orden social.

Sin duda, la sátira de Dostoievski no es mucho más tierna para Shigalev que para Piotr Verjovenski, pero reconoce el espectro que existía en la opinión radical. En las notas de Dostoievski, Shigalev se llama por primera vez Zaitsev, el mismo crítico radical V. A. Zaitsev que había argumentado en las páginas de la revista liberal *El Mundo Ruso* que, sin la protección de la esclavitud, la raza negra estaría condenada a la extinción debido a su inherente inferioridad. También Shigalev es inicialmente un honesto radical democrático que acaba, muy a su pesar, favoreciendo que las masas sean «esclavizadas» por una élite radical omnipotente. «Estoy perplejo ante mis propios datos», confiesa, «y mi conclusión entra en contradicción directa con la idea original de la que parto. Partiendo de una libertad ilimitada, llego a un despotismo ilimitado».

Los puntos de vista del radical Zaitsev se derivan de su darwinismo social; se alude a esta doctrina cuando Shigalev afirma que todos los pensadores sociales anteriores «han sido soñadores, contadores de cuentos de hadas, tontos que se contradecían a sí mismos, que no entendían nada de la ciencia natural y de ese poderoso animal al que llamamos hombre». La propia teoría de Shigalev para alcanzar «el paraíso terrenal» es inequívocamente biológica, aunque solo se da en una versión abreviada (pide solemnemente diez reuniones para exponerla adecuadamente, pero ¡ay, la revolución no puede esperar!). Un «profesor cojo» que ha leído su manuscrito explica la idea principal: «Shigalev sugiere […] que se divida la humanidad en dos partes iguales. Una décima parte goza de libertad absoluta y de un poder ilimitado sobre las nueve décimas partes. Los demás tienen que renunciar a toda individualidad y convertirse, por así decirlo, en un rebaño. Mediante una sumisión sin límites alcanzarán, por una serie de regeneraciones, la inocencia primigenia, algo así como el paraíso original. Sin embargo, tendrán que trabajar. Las medidas que el autor propone para privar a las nueve décimas partes de la humanidad de su verdadera voluntad, y su transformación en rebaño mediante la reeducación de generaciones enteras, están […] basadas en los hechos de la naturaleza y son muy lógicas».

Uno podría imaginar que Dostoievski simplemente ha dado rienda suelta a su fantasía satírica a la manera de Swift, y que no podría haber ninguna fuente textual para el plan de Shigalev de crear «el paraíso terrenal» mediante la cría socialista selectiva. Lo cierto, sin

embargo, es que tal fuente existe en el periodismo radical de la década de 1860, y la familiaridad de Dostoievski con todas las variedades de dicho periodismo hace más que probable que se basara en él para sus propósitos. Se puede encontrar en los escritos de P. N. Tkachev, uno de cuyos primeros artículos fue publicado por Dostoievski en *Tiempo*. Tkachev se había asociado con Nechaev en la agitación entre los estudiantes de Petersburgo en 1869. Juntos habían redactado un *Programa de Actividades Revolucionarias* que llevó a la detención de Tkachev en la redada de los seguidores de Nechaev tras el asesinato de Ivanov. Tanto Tkachev como Zaitsev desarrollaron las implicaciones del darwinismo social en el contexto radical ruso, pero Tkachev llegó a conclusiones aún más extremas, y más escandalosamente inhumanas que el iconoclasta defensor de la esclavitud de los negros.

Tkachev aceptaba los fundamentos biológicos del darwinismo, pero deploraba las conclusiones sociopolíticas que podían extraerse de sus postulados. Si no se controla, la lucha por la existencia solo puede conducir a la perpetuación eterna de la desigualdad y la injusticia. La justicia no podría alcanzarse más que en un mundo de igualdad total, pero este objetivo «no debe confundirse en absoluto con la igualdad política o jurídica o incluso económica»; más bien, significaba «una igualdad orgánica, fisiológica, condicionada por la misma educación y las mismas condiciones de vida». Dicha igualdad, escribió Tkachev, era «el objetivo final y único posible de la vida humana […] el criterio supremo del progreso histórico y social»; era, por tanto, «el objetivo absoluto y el ideal más elevado de la revolución socialista venidera»[13]. Si Dostoievski no estaba parodiando a Tkachev, es seguramente una notable coincidencia que haga exclamar a Piotr Verjovenski que «Shigalev es un hombre de genio» porque «ha descubierto la "igualdad"». «Los grandes intelectos no pueden evitar ser déspotas y siempre han hecho más daño que bien […]. A Cicerón le cortarán la lengua, a Copérnico le sacarán los ojos, lapidarán a Shakespeare; ¡eso es el shigalevismo! Los esclavos deben ser iguales: nunca ha habido libertad ni igualdad sin despotismo, pero en el rebaño debe haber igualdad, ¡y eso es el shigalevismo!».

El objetivo último de Piotr Verjovenski es hacerse con el poder convirtiendo a Stavrogin en Iván el Zarevich, el falso pretendiente al trono, y de este modo alistar al campesinado para que enarbole su bandera revolucionaria. Incluso aquí Dostoievski no se aparta de una transmutación verosímil de la realidad histórica rusa en el «mito» de su creación. En el imaginario popular ruso estaba profundamente arraigada la idea de un «zar oculto» que algún día aparecería para remediar las injusticias del mundo. Una y otra vez en la historia rusa se ha justificado una revuelta con la afirmación de que el zar reinante era «falso». El monje renegado Gregori Otrepeyev, que lideró el levantamiento contra Boris Godunov a principios del siglo XVII, afirmó ser el «verdadero» zar y el hijo asesinado de Iván el Terrible. Exactamente la misma leyenda surgió a finales del siglo XVIII, cuando el rebelde líder cosaco Pugachev afirmó ser Pedro III, que había sido asesinado en una conspiración de la corte. Piotr Verjovenski pretende explotar los recovecos históricos más profundos del imaginario popular ruso y utilizar la condición casi religiosa del zar para lograr que sea derrocado en aras de la revolución social.

Esta es una parte de la sólida base histórica sobre la que Dostoievski construyó lo que parece ser su edificio de ficción más extravagante. Una de las acusaciones más comunes contra *Los demonios* en las primeras reseñas, en su mayoría hostiles, fue que el libro era puramente un producto del «talento psiquiátrico» de Dostoievski; su afición, señalada hace tiempo y duramente criticada por Belinski, a preocuparse por los que solo podían considerarse personajes anormales y psicopatológicos. Pero Dostoievski estaba convencido, y el tiempo le ha dado la razón, de que su «realismo fantástico» profundizaba más en los

problemas de la vida rusa que en la presentación más superficialmente verosímil y ecuánimemente promedio que preferían sus contemporáneos literarios. Sin embargo, al tiempo que daba rienda suelta a su «fantasía», sabía que las acusaciones de sus críticos podrían estar justificadas si no se esmeraba en anclar sus vuelos en el «realismo» que hemos tratado de documentar; y a continuación demostraremos que tuvo el mismo cuidado con la cultura rusa que con el «mito» de Nechaev y su grupo.

El asunto Nechaev y sus ramificaciones es solo uno de los hilos histórico-ideológicos que se entrelazan en *Los demonios*. Otro es el enfrentamiento satírico entre Stepán Trofímovich Verjovenski y su hijo nihilista Piotr. Aunque este encuentro quedó subordinado en el texto final, Dostoievski consiguió, no obstante, que *Los demonios* fuera una de las dos representaciones clásicas en la literatura rusa de esta trascendental batalla entre generaciones.

Turguénev había disparado las salvas iniciales en *Padres e hijos* (1862), pero Stepán Trofímovich está mucho más cerca de la figura central de una novela anterior de Turguénev, *Rudin* (1856), que de cualquiera de los personajes que hablan por el pasado cara a cara con Bazarov. Al igual que Stepán Trofímovich, Rudin es también un idealista romántico de la década de 1840, un espíritu genuinamente puro y noble, pero demasiado débil para estar a la altura de sus elevadas frases y sus brillantes ideales. *Los demonios* puede parecer, por tanto, una disputa entre dos personajes de Turguénev en una etapa posterior de sus vidas, cuando Rudin se ha convertido en un encantador y autocomplaciente farsante y Bazarov en un despiadado fanático. Sabemos que Dostoievski estaba de acuerdo con la observación de Maikov de que los personajes de Dostoievski le recordaban a «los héroes de Turguénev envejecidos».

Los demonios tiene, pues, una dimensión literario-cultural muy importante, que incluye su relación tanto con las novelas de Turguénev como con el propio Turguénev (caricaturizado de forma malévola pero irresistible en la figura de Karmazinov). Además, también abarca toda una serie de otros fenómenos literarios, morales, filosóficos y culturales cuya riqueza solo encuentra rival en dos novelas francesas del siglo XIX, *Las ilusiones perdidas* de Balzac y *La educación sentimental* de Flaubert. El libro es casi una enciclopedia comprimida de la cultura rusa de la época que cubre, filtrada a través de una perspectiva mordaz y a menudo grotescamente divertida, y crea un notable «mito» de los principales conflictos de esta cultura reconstruido sobre una base firme de personajes y acontecimientos históricos.

La figura de Stepán Trofímovich, como hemos visto, deriva principalmente de la de T. N. Granovski, un historiador de la década de 1840 que ya había sido medio olvidado en 1869. Dostoievski había apreciado su imagen sobre todo por el retrato que se hace de él en *Pasado y pensamientos,* de Herzen. En un famoso capítulo, Herzen describe el fin de su amistad con Granovski en el verano de 1846. Este fue el fatídico momento en que Belinski y Herzen se convirtieron en ateos militantes, pero Granovski se negó a seguir a Herzen por este camino emocionalmente lacerante. «Nunca aceptaré su idea desecada y fría de la identidad del cuerpo y el espíritu», le cita Herzen, «porque con ello desaparece la inmortalidad del alma. Tal vez usted no necesite esto, pero yo he tenido que enterrar a demasiados como para renunciar a esta creencia. Para mí la inmortalidad personal es una necesidad»[14]. Dostoievski, que se aferraba tenazmente a la esperanza de la inmortalidad personal, veía a Granovski como un alma afín: se trataba de un occidentalizador liberal que se negaba a rendir el último santuario de la fe religiosa. Era precisamente una figura así, con todas sus contradicciones, oscilaciones e incertidumbres internas, la que Dostoievski quería destacar como precursor, así como opositor conmocionado, del nihilismo amoral exhibido por los Bazarov de nuevo cuño.

Las fuentes de Stepán Trofímovich-Granovski se encuentran no solo en la personalidad y

la biografía del historiador moscovita, fallecido en 1855, sino también y de forma más amplia en las polémicas que se iniciaron a mediados de 1858, cuando la tensión generacional estalló en público. Los portavoces de los nuevos intelectuales *raznochintsy*, Chernyshevski y Dobroliúbov, desataron una avalancha de artículos despectivos contra la generación de la década de 1840, a la que tacharon de débil e indecisa; sus miembros eran esclavos de principios altisonantes que solo servían para reforzar su egoísmo y vanidad:

> La gente de aquella generación estaba poseída por aspiraciones elevadas, pero algo abstractas. Se esforzaban por alcanzar la verdad, anhelaban el bien, estaban cautivados por todo lo bello; pero lo más importante para ellos eran los principios. Retirándose así de la vida real, y condenándose a servir a los principios, no fueron capaces de estimar verdaderamente sus fuerzas y asumieron mucho más de lo que eran capaces de realizar. De ahí su posición eternamente falsa, su eterna insatisfacción consigo mismos, sus eternas frases grandilocuentes para aprobarse y alentarse a sí mismos, y su eterno fracaso en cualquier actividad práctica. Poco a poco se hundieron en su papel pasivo, y, de todo lo anterior, solo conservaron un talante juvenil e inflamable, sí, y la costumbre de conversar con gente de alta cuna sobre los buenos modales y soñar con un pequeño puente sobre el arroyo [es decir, reformas y mejoras locales e insignificantes][15].

No se podía esbozar mejor el perfil del carácter de Stepán Trofímovich; solo faltaba que Dostoievski completase los rasgos. Tales ataques no podían dejar de suscitar una respuesta, y esta no tardó en llegar por parte de Herzen, que había sido el inspirador y propagador original de todas las corrientes de pensamiento radicales y socialistas que existían en Rusia en la década de 1860. Puede que Granovski haya proporcionado un esquema externo a Stepán Trofímovich, pero el modelo de su oposición a Piotr, como «padre» horrorizado de un «hijo» nihilista, se basa históricamente en la negativa intransigente de Herzen a someterse a la generación de la década de 1860. Herzen, como sabemos, estaba muy presente en la mente de Dostoievski exactamente en el momento en que estaba trabajando en los primeros borradores de *Los demonios*. Su muerte, en enero de 1870, suscitó inmediatamente una importante serie de artículos de Strájov en los que se resumía su carrera, que se publicaron casi simultáneamente a la decisión de Dostoievski de escribir una «novela-panfleto».

La reacción de Dostoievski a estos artículos ya ha sido citada; aquí solo recordaremos su observación de que «el sentido principal de toda la actividad de Herzen […] ha sido, siempre y en todas partes, principalmente ser un poeta». Es este aspecto de su naturaleza, creía Dostoievski, el que explica «incluso su frivolidad y su inclinación al juego de palabras sobre las cuestiones morales y filosóficas más elevadas (lo que, por cierto, resulta muy repugnante en él)»[16]. Tal comentario indica hasta qué punto Stepán Trofímovich y Herzen se mezclaban en la imaginación de Dostoievski. Porque la cualidad que ofende a Dostoievski en Herzen también ofende al narrador en Stepán Trofímovich. «¿Por qué no podría ser que esta semana no tuviera un domingo, si es que son posibles los milagros?», exclama este último con desesperación, anticipando un encuentro con la formidable Varvara Petrovna Stavrogina en ese fatídico día. «¿Qué le costaría a la Providencia borrar un domingo del calendario? ¡Aunque solo sea para demostrar su poder a los ateos, para tener la última palabra!». «No habría sido él mismo», comenta ácidamente el narrador, «de haber podido prescindir del vulgar librepensamiento que estaba en boga en su tiempo».

Los superfluos y los biliosos (1860) de Herzen fue la primera respuesta de la generación de 1840 a los ataques de sus detractores, y, al igual que Stepán Trofímovich, Herzen habló en nombre de los padres, o al menos de aquellos que se negaron a renunciar a su derecho al respeto paterno. Expresando la actitud de los hijos «biliosos», su portavoz anónimo

(Chernyshevski) comenta sarcásticamente que los «hombres superfluos» de la década de 1840 «fueron educados de forma diferente, el mundo que les rodeaba era demasiado sucio, no estaba suficientemente pulido con cera, sus manos y sus pies cubiertos de fango. Era mucho más agradable para ellos lamentarse por su infeliz suerte, y mientras tanto comer y beber en paz»[17]. Estas fueron exactamente sus palabras, y este es inequívocamente el tono condescendiente y despectivo con el que Piotr se dirige a su padre.

Al igual que Stepán Trofímovich regresa a casa destrozado tras su intento de reaparecer en Petersburgo a principios de la década de 1860, habiendo sido descartado por la nueva generación de radicales como «una vieja gorra de algodón», Herzen es desechado por Chernyshevski como «el fino esqueleto de un mamífero […] que había sido desenterrado y que pertenecía a un mundo diferente que tenía un sol y unos árboles diferentes». Pero Herzen, que se niega a ser enviado tan fácilmente al basurero de la historia, rechaza obstinadamente la obligación de despedirse, en nombre de la utilidad y la revocación, del significado de su propio pasado y del de la humanidad en su conjunto. Porque si se acepta el punto de vista obtuso de la década de 1860, entonces, como dice Herzen en palabras elocuentes de las que se hará eco Stepán Trofímovich, «adiós no solo a las Termópilas y al Gólgota, sino también a Sófocles y a Shakespeare, y de paso a todo el largo e interminable poema épico que termina continuamente en tragedias frenéticas y vuelve a empezar continuamente bajo el título de historia»[18].

A pesar de los desacuerdos sobre la táctica, especialmente tras el intento de Karakozov de asesinar a Alejandro II, que Herzen reprobó en *La Campana*, Herzen insistió en que los objetivos del movimiento radical ruso autóctono, que tenía a Chernyshevski como líder, no diferían de los que él había defendido en el exilio, e instó a que las dos generaciones avanzasen de la mano. Este alegato a favor de la unidad solo provocó una furiosa respuesta de uno de los líderes de los «jóvenes emigrantes», Alexánder Serno-Solovievich, que despidió a Herzen de forma aún más desconsiderada de lo que lo había hecho Chernyshevski. Con palabras que anticipan notablemente las de Dostoievski, proclamó que Herzen no era más que otra de esas «viejas gorras de algodón», exactamente como Stepán Trofímovich:

> Eres un poeta, un artista […] un cuentista, un novelista, lo que quieras; pero no un político. No percibes que te han dejado atrás, agitas tus debilitadas alas con todas tus fuerzas; y luego, cuando ves que la gente solo se ríe de ti, sales furioso y reprochas a la generación más joven la ingratitud hacia su líder, hacia el fundador de su escuela, el primer sumo sacerdote del socialismo ruso. Baja a la tierra; olvida que eres un gran hombre; recuerda que las medallas con tu efigie no fueron acuñadas por una posteridad agradecida, sino por ti mismo con tu riqueza manchada de sangre [...]. Usted, señor Herzen, es un hombre muerto[19].

Herzen no contestó directamente a esta injuriosa andanada. En su lugar, envió el folleto, junto con una carta, a Bakunin, cuya simpatía indiscriminada con la generación más joven le llevaría más tarde a asociarse con Nechaev. Serno-Solovievich, en opinión de Herzen, «es un insolente y un tonto; pero lo peor es que la mayoría de los jóvenes rusos son iguales y nosotros somos los que hemos contribuido a que sean así. Esto no es nihilismo. El nihilismo es un gran fenómeno en la evolución del pensamiento ruso. No. Son los nobles desposeídos, el oficial retirado, el escribano de pueblo, el cura local y el pequeño terrateniente disfrazado»[20].

Dostoievski había leído las arengas de Serno-Solovievich, y al joven radical se lo menciona, junto con Nechaev (no se identifican otros), como perteneciente a «la piara de cerdos» infectados por «los demonios» que «salieron del cuerpo del hombre ruso».

Dostoievski, por supuesto, no podía tener conocimiento de la carta de Herzen, pero fue capaz de intuir, con notable perspicacia, exactamente su mezcla de consternación y culpa. «Estoy de acuerdo en que la idea fundamental del autor es verdadera», dice Stepán Trofímovich sobre *¿Qué hacer?*, el «catecismo» de los nihilistas, «pero eso solo lo hace más horrible. Es nuestra idea, exactamente la nuestra; nosotros sembramos primero la semilla, la alimentamos, preparamos el camino, y, en efecto, ¿qué podrían decir de nuevo, después de nosotros? Pero ¡cielos! Cómo está todo expresado, distorsionado, mutilado [...]. ¿Eran estas las conclusiones que pretendíamos alcanzar? ¿Quién puede encontrar la idea original en esto?».

La última obra importante de Herzen, *Cartas a un viejo camarada* (1869), se escribió expresamente para contrarrestar el turbulento torrente de vandalismo que corría por la propaganda de Bakunin y Nechaev. Estas cartas abiertas dirigidas a Bakunin se incluyeron en una colección de escritos póstumos de Herzen que Dostoievski seguramente se habría apresurado a conseguir. «Los salvajes clamores que nos exhortan a cerrar nuestros libros, a abandonar la ciencia y a entablar un absurdo combate de destrucción», escribió Herzen, «son un ejemplo de la más incontrolable y nefasta demagogia. Siempre provocan que se desencadenen las peores pasiones. Hacemos malabares con palabras terribles, sin pensar en absoluto en el daño que hacen a la causa y a quienes las escuchan»[21]. Herzen no creía ciertamente que el movimiento auspiciado por Bakunin y Nechaev, que había conducido al asesinato de Ivanov, fuera un mero episodio aislado y aberrante, y se sentía en el deber de alzar la voz contra las terribles consecuencias que podía prever tan claramente.

Uno puede imaginar la satisfacción de Dostoievski al leer las palabras condenatorias de Herzen, que para él podrían haber sonado casi como una autodenuncia y una retractación. Y aunque Dostoievski no necesitaba que Herzen le enseñara el valor del arte y de la cultura (los había defendido contra Belinski en 1849 y contra Dobroliúbov en 1861), seguramente le habría complacido encontrar a Herzen alineándose tan fervientemente contra la iconoclasia pisareviana (en el sentido literal de la palabra) que se había vuelto endémica entre la generación de la década de 1860. «¡Ay de la revolución pobre de espíritu y débil de sentido del arte» —exclama Herzen— «que hará de todo lo adquirido por el tiempo un taller deprimente, y cuyo único interés sería la subsistencia y nada más que la subsistencia!». Uno recuerda aquí el notorio eslogan de Piotr Verjovenski: «Solo lo necesario es necesario, ese es el lema del mundo entero de aquí en adelante». «La fuerza de la destrucción desencadenada», continúa Herzen, «borrará, junto con los límites de la propiedad, *las* cimas del esfuerzo humano que los hombres han alcanzado en todas las direcciones desde el comienzo de la civilización […]. A menudo lo he sentido vivamente cuando, invadido por una tristeza lúgubre y casi por la vergüenza, he estado ante algún guía que me mostraba una pared desnuda, una escultura rota, un ataúd arrancado de su tumba, y que repetía: “Todo esto fue destruido durante la revolución”»[22].

Solo con este telón de fondo se puede apreciar plenamente la desafiante «última palabra» de Stepán Trofímovich en *Los demonios*, una última palabra gritada a una generación más joven que abucheaba y lo acosaba tan despiadadamente como había acosado a Herzen en sus últimos años, y a la que respondió con la voz de Herzen y también con la de Dostoievski. «“Pero yo sostengo” —gritó Stepán Trofímovich en el máximo grado de excitación— “sostengo que Shakespeare y Rafael son más elevados que la emancipación de los siervos, más elevados que el nacionalismo, más elevados que el socialismo, más elevados que la joven generación, más elevados que la química, más elevados que casi toda la humanidad, porque son el fruto, el verdadero fruto de toda la humanidad, y quizá el más elevado fruto posible. Una forma de belleza ya alcanzada, que de no haberse conseguido yo, tal vez, no consentiría

en vivir [...]. “Oh, Dios”, exclamó, juntando las manos, “hace diez años grité exactamente lo mismo en Petersburgo, con exactamente las mismas palabras, y de igual forma no entendieron nada, se rieron y silbaron como ahora; pigmeos, ¿qué necesitáis para hacer que entendáis?”». Diez años antes, en *El superfluo y el bilioso*, Herzen había anticipado estas mismas palabras, y la bulliciosa fiesta de Dostoievski, que también incluye otros incidentes y alusiones tomados de los tormentosos acontecimientos de principios de la década de 1860, es la consagración artística de este trascendental choque histórico-cultural.

No cabe duda de que Stepán Trofímovich no es la única figura del libro que representa a un miembro eminente de la generación de la década de 1840. Ningún relato de *Los demonios* estaría completo sin un análisis de la maliciosa, aunque magistral caricatura de Turguénev en el retrato de Karmazinov (*Karmazin*, del francés *cramoisi*, significa carmesí en ruso y ridiculiza las presuntas simpatías sociopolíticas del Gran Escritor). La caricatura personal era habitual en la ficción rusa, y el propio Turguénev se la había infligido a Bakunin en *Rudin,* y también a una serie de personalidades conocidas (especialmente Ogarev) en *Humo*. Pero para encontrar una sátira igual de extensa de un personaje literario prominente probablemente habría que buscar el ataque de Dickens a Leigh Hunt en *Casa desolada* a través del personaje de Harold Skimpole.

Karmazinov no tiene ningún parecido físico con la bella figura del majestuoso Turguénev, pero por lo demás el objetivo de Dostoievski es inconfundible. Ridiculiza todos los aspectos de su colega novelista que habían despertado su antipatía durante mucho tiempo: los aires aristocráticos y los modales de Turguénev, su preferencia por residir en Europa, la demolición de la cultura rusa que realiza en *Humo*, el pesimismo filosófico que se manifiesta más abiertamente en sus poemas en prosa, el egoísmo remilgado y autoprotector que Dostoievski vio manifestarse más descaradamente en el artículo sobre la ejecución de Troppman… ¡no deja títere con cabeza! El primer encuentro entre el narrador y el Gran Escritor va acompañado de una parodia irrisoria del artículo de Troppman, transpuesto en un relato del naufragio de un barco de vapor frente a la costa inglesa. Cuando era joven, Turguénev había estado involucrado en un naufragio de este tipo frente a Lübeck (más tarde escribió sobre ello en 1883, tras la muerte de Dostoievski), y el rumor generalizado en los círculos literarios le atribuía un comportamiento que estaba lejos de ser heroico.

Al igual que cuando Troppman fue guillotinado, Karmazinov-Turguénev está mucho más preocupado por sus propias reacciones que por las víctimas del desastre. «Todo este artículo, bastante largo y verboso, fue escrito únicamente con el objeto de exhibirse a sí mismo. Uno parece leer entre líneas: […] “¿Por qué mirar a esa mujer ahogada con el niño muerto en sus brazos muertos? Míreme a mí, vea cómo fui incapaz de soportar la visión y me aparté de ella. Aquí me quedé de espaldas a ella, aquí me horroricé y no me atreví a mirar; parpadeé; ¿no es interesante?”». «Cuando le dije a Stepán Trofímovich mi opinión sobre el artículo de Karmazinov», añade el narrador, «estuvo bastante de acuerdo conmigo».

Aunque la vanidad y el narcisismo de Karmazinov se manifiestan desde el principio, su papel se define más ampliamente por los intentos de Turguénev de recuperar el favor de la generación de la década de 1860. En contraste con la defensa franca y firme de Herzen de sus propios valores, que entonces se encarnaron en Stepán Trofímovich, Turguénev había cedido ignominiosamente a la intimidación nihilista, dando implícitamente su sello de aprobación al bazarovismo y, por extensión, a su último avatar, Serguéi Nechaev. Por supuesto, la presunta apología de Nechaev no era literalmente cierta, pero en el mito simbólico de la creación de Dostoievski es perfectamente defendible. Karmazinov es responsable del prestigio de Piotr Verjovenski en la sociedad, al igual que Turguénev había sido responsable del prestigio de

Bazarov y sus posteriores vástagos en la vida real, y actúa como mentor y defensor del joven. «Cuando llegué, aseguré a todo el mundo», le dice a Piotr, «que eras un hombre muy inteligente, y ahora creo que todo el mundo está loco por ti». Como A. S. Dolinin ha señalado sagazmente, aunque Stepán Trofímovich es el padre físico de Piotr Verjovenski, este último es mucho más el «hijo espiritual» de Karmazinov[23].

El punto álgido del modo en que Dostoievski ridiculiza a Turguénev se produce durante la escena de la fiesta, cuando Karmazinov accede condescendientemente a leer su obra de despedida a la huraña y díscola asamblea, tras haber decidido —o eso pretende— dejar la pluma para siempre después de su última aparición en público. Turguénev, al recibir una carta de simpatía de un amigo tras la publicación de este capítulo, respondió en un tono dolido de dignidad contenida: «Es curioso que haya elegido para su parodia la única obra [*Fantasmas*] que publiqué en la revista que él dirigió en su día, obra por la que me colmó de cartas de agradecimiento y alabanza. Todavía tengo las cartas. Sería divertido publicarlas. Pero él sabe que no lo haré. Tan solo lamento que emplee su indudable talento para satisfacer sentimientos tan desagradables»[24].

Fantasmas no es en absoluto la base principal de la parodia de Dostoievski, que de hecho parte de otro poema en prosa, *Suficiente* (*Dovol'no*). En estos poemas en prosa, Turguénev da rienda suelta a su temperamento, y su estado de ánimo dominante, a menudo expresado por sucesos oníricos no sujetos a los límites del tiempo y el espacio, es una sensación de cansancio del mundo y de desesperación metafísica. Dostoievski apunta bien a estos aspectos extremadamente vulnerables de los poemas en prosa de Turguénev, que son bastante fáciles de ridiculizar simplemente introduciendo una nota de sobrio prosaísmo en su lúgubre fantasía. Una y otra vez, mientras lo hace, Dostoievski también se burla de la prepotencia que impulsa al gran genio a reducir cada acontecimiento e iniciativa a un reflejo de su propia angustia existencial. En una escena, el poeta se está ahogando tras caer en el Volga durante el deshielo, pero entonces «vio un pequeño témpano, del tamaño de un guisante […] y […] su brillo iridiscente le recordó la misma lágrima que, según recuerdas, rodó por tus ojos cuando nos sentamos bajo el árbol de esmeralda y gritaste alegremente: "No hay crimen". "No", dije, a través de mis lágrimas, "pero si eso es así, tampoco hay santos". Estallamos en sollozos y nos separamos para siempre». Se trata de un golpe a la recién proclamada adhesión de Turguénev al nihilismo, cuya negación moral y metafísica se retrata aquí en un registro ridículamente burlesco y no, como en el caso de Stavrogin, en uno trágico.

En un pasaje similar, el sublime poeta ha excavado durante tres años bajo la Torre Sukharev de Moscú. Encuentra a un ermitaño en una cueva con una lámpara encendida ante un icono, y de repente oye un suspiro. «¿Crees que fue el ermitaño el que suspiró? ¿Qué le importa su ermitaño? No, este suspiro simplemente le recuerda su primer suspiro, hace treinta y siete años, cuando recuerdas cómo nos sentamos bajo el árbol de ágata en Alemania, y me dijiste: "¿Por qué el amor? Mira, el tojo está creciendo todo alrededor, y estoy enamorado, pero cuando el tojo deje de crecer, me desenamoraré"». A continuación, Dostoievski parodia la afición de Turguénev por adornar sus páginas con referencias eruditas. «Aquí se levanta de nuevo la niebla, aparece Hoffmann, la ninfa del agua silba una melodía de Chopin, y de repente, de entre la niebla, aparece Ancio Marco sobre los tejados de Roma, llevando una corona de laurel. Un escalofrío de éxtasis recorrió nuestras espaldas y nos separamos para siempre, y así sucesivamente».

El narrador de Dostoievski admite finalmente que le resulta difícil entender lo que Karmazinov ha leído, y termina con una serie de antítesis que reproducen la confusión moral y espiritual engendrada en tales genios rusos después de haber absorbido las sublimes

conquistas del pensamiento europeo: «Hay crimen, no hay crimen; no hay verdad, no hay buscadores de la verdad; ateísmo, darwinismo, campanas de la iglesia de Moscú […]. Pero, ay, él no cree en las campanas de la iglesia de Moscú; Roma, laureles […]. Pero él no cree en los laureles […]. Aquí recibes un ataque convencional de *spleen* byroniano, una mueca de Heine, algo de Pechorin, y sale a toda máquina, con su motor emitiendo un silbido estridente». Detrás de todo esto, el narrador solo encuentra el egoísmo del autor, y no cree ni por un momento que, como promete Karmazinov-Turguénev, vaya a dejar la pluma para siempre por cansancio y por pena. El despegue de los manierismos literarios y las debilidades personales de Turguénev no podía ser más mortífero, y enriquece *Los demonios* con una deslumbrante muestra del virtuosismo satírico de Dostoievski.

La piedra angular de la intrincada construcción temática de Dostoievski en *Los demonios* es la figura de Stavrogin. En los apuntes de Dostoievski no se encuentra ninguna pista sobre el prototipo de su personaje, y durante años se ha debatido si no se inspiró en Bakunin. Pero si tenemos que relacionar a Stavrogin con alguna persona real, el candidato más probable sería la enigmática figura de Nikolái Speshnev, a quien Dostoievski llamaba su Mefistófeles durante los días de su participación en el Círculo Petrashevski. Este comunista comprometido era el centro de un grupo revolucionario secreto entre cuyos siete miembros se encontraba Dostoievski. Este grupo operaba dentro de la sociedad más amplia de Petrashevski e intentaba manipularla para sus propios fines, al igual que Piotr Verjovenski manipula su propio grupito, y la sociedad en general, para sus propios fines. Speshnev era un buen conocedor de la filosofía vigente en aquel entonces en los círculos progresistas de izquierda, y sus puntos de vista filosóficos y morales son similares a los que posteriormente se atribuyeron a Stavrogin. Speshnev expresó estos puntos de vista en cartas privadas, y es muy posible que expresara los mismos pensamientos en el curso de conversaciones con íntimos como Dostoievski.

Speshnev siguió de cerca las controversias que habían surgido entre los hegelianos de izquierda tras la publicación de *La esencia del cristianismo* (1841) de Feuerbach, y en estas cuestiones se puso del lado del egoísmo totalmente subjetivo de Max Stirner. «El antropoteísmo [la posición de Feuerbach] es también una religión», escribió con mucho tino, «solo que una diferente. Diviniza un objeto nuevo y diferente [el hombre, la humanidad], pero no hay nada nuevo en el hecho de la divinización […]. ¿Es la diferencia entre un Dios-hombre y un Hombre-Dios es realmente tan grande?». Speshnev se negó a aceptar cualquier autoridad sobre el yo individual y concluyó, en consecuencia, que no existen criterios objetivos para nada. «Categorías como la belleza y la fealdad, lo bueno y lo malo, lo noble y lo bajo, siempre fueron y seguirán siendo una cuestión de gusto»[25].

Estas palabras deben contraponerse a la confesión de Stavrogin en el capítulo suprimido "En casa de Tijon", donde explica: «Formulé por primera vez en mi vida lo que parecía ser la regla de mi vida, a saber, que no conozco ni siento el bien y el mal y que no solo he perdido todo sentido de ello, sino que no existe ni el bien ni el mal (lo que me complacía), y que es solo un prejuicio: que puedo liberarme de cualquier prejuicio, pero que una vez que alcance ese grado de libertad estoy acabado». Que tal doctrina conducirá a la autodestrucción es la propia conclusión de Dostoievski; por lo demás, la negación de Stavrogin de cualquier diferencia entre el bien y el mal coincide notablemente con la de Speshnev. De hecho, la abominable violación de la pequeña Matryosha es en realidad un terrible experimento diseñado para poner a prueba estas ideas en la práctica. Por lo tanto, hay muchas razones para creer que Dostoievski recuperó algunos de los rasgos de Speshnev, su iniciador en la revolución clandestina y el nihilismo moral y metafísico, cuando el amorfo «príncipe» de los primeros borradores empezó a evolucionar hasta convertirse en Stavrogin.

Pero al igual que Piotr Verjovenski no es Nechaev, ni Stepán Trofímovich únicamente Granovski, tampoco hay que identificar a Stavrogin con Speshnev. Porque Dostoievski «mitifica» este prototipo en una imagen del dandi byroniano ruso, condenado y glamuroso, que menudeó en la literatura de las décadas de 1820 y 1830. Dostoievski había interpretado durante mucho tiempo la inmensa importancia cultural, moral y religiosa del tipo Byron ruso como una pista de los cambios subterráneos que se estaban produciendo en la mentalidad nacional. Esta interpretación se encuentra de forma más amplia y explícita en algunos de los artículos que escribió para *Tiempo* en 1861 en los que argumentaba que *Eugenio Oneguin* de Pushkin era la encarnación de una crisis trascendental en la historia del espíritu ruso: «Oneguin pertenece precisamente a esa época de nuestra vida histórica marcada por los primeros comienzos de nuestra conciencia agonizante y […] nuestra agónica incertidumbre al mirar en derredor nuestra […]. Este fue el primer comienzo de esa época cuando nuestros dirigentes se separaron tajantemente en dos bandos [eslavófilos y occidentalistas] y luego se enzarzaron violentamente en una guerra civil». Esta crisis es la del espíritu ruso, que, habiéndose empapado de la cultura europea, se da cuenta de que ha perdido sus raíces autóctonas y, en consecuencia, se vuelve sobre sí mismo con destructivo escepticismo. «El escepticismo de Oneguin contenía algo trágico en su propio principio, y a veces se expresaba con una ironía maliciosa».

Oneguin, al igual que el posterior Stavrogin, era miembro de la alta burguesía rusa, el grupo que «más se había alejado de su tierra natal, y en el que las externalidades de la civilización habían alcanzado su máximo desarrollo». Prueba de la elevación moral de Oneguin es que no puede contentarse con las satisfacciones fáciles de los placeres mundanos o del rango social; sufre de verdad el vacío interior que encuentran en su vida. Y sufre porque no sabe de qué ocuparse, «ni siquiera sabe qué respetar, aunque está firmemente convencido de que hay algo que debe ser respetado y amado. Pero […] no respeta ni siquiera su propia sed de vida y de verdad. Se convierte en un egoísta, y al mismo tiempo se ridiculiza a sí mismo porque ni siquiera sabe cómo serlo».

Este tipo entra entonces en la conciencia de la sociedad rusa y con cada nueva generación desarrolla nuevas variaciones, a cada cual más virulenta. «En el personaje de Pechorin [de Lermontov], alcanzó un estado de insaciable y biliosa malicia, y de un extraño contraste, en el más alto grado original y ruso, de una contradicción entre dos elementos heterogéneos: un egoísmo que se extiende hasta los límites de la adoración de sí mismo y un malicioso autodesprecio. Y siempre esta sed de verdad, y siempre el mismo eterno "¡nada que hacer!". Por rabia y como si fuera una burla, Pechorin se lanza a un comportamiento escandaloso y extraño que le conduce a una muerte estúpida, ridícula e inútil». El desarrollo más extremo e intransigente de este tipo, que experimenta fríamente con los mayores extremos de la perversidad moral y la autodegradación, es, por supuesto, el propio Stavrogin.

Una vez que se ve a Stavrogin desde esta perspectiva, no es difícil entender por qué asumió inesperadamente tanta importancia en los primeros borradores de Dostoievski. A medida que los contornos de Stavrogin iban surgiendo del personaje del indeterminado príncipe, Dostoievski se vio atrapado por la tentación de extender su perspectiva histórica hacia atrás en el tiempo y vincular el conflicto de las décadas de 1840 y 1860 con el tipo Byron que abundó en los años anteriores, la primera manifestación de los efectos desintegradores de la influencia occidental en la mentalidad cultural rusa después de que dicha influencia hubiera sido absorbida por completo. Aquí estaba el origen de la negación de Rusia que finalmente había culminado en el aborrecible Nechaev, y puesto que para Dostoievski la idea de Rusia era inseparable de la del Cristo ruso y la fe ortodoxa, la tragedia

de Stavrogin —como la de Oneguin y Pechorin, según él— adopta la forma de una crisis moral y religiosa. Es la búsqueda de una fe absoluta que se ha rendido a los encantos de la Ilustración europea y que aún no puede ser recuperada a pesar de las torturantes necesidades de una «nueva verdad».

La relevancia sociocultural del byronismo de Stavrogin sugiere un significado más específico y concreto para la afirmación algo vaga de Dostoievski de que «los demonios han salido del hombre ruso y han entrado en los Nechaev y los Serno-Solovievich». Es Stavrogin —o el tipo del que él constituye la mayor encarnación— quien es el «hombre ruso» en el sentido más completo de esa frase para Dostoievski, y es este tipo el que, históricamente, dio origen a todos los «demonios» ideológicos que han plagado la cultura rusa desde entonces. Pero el papel histórico de Stavrogin como fuente original de «los demonios» quedó oscurecido porque Dostoievski conserva la estructura argumental que lo convierte en el alumno de Stepán Trofímovich, invirtiendo de facto la anterioridad del tipo Oneguin a la generación de la década de 1840. Es posible que, si Dostoievski hubiese podido utilizar su capítulo "En casa de Tijon", y revelar así todo el alcance ideológico del intento supremo de Stavrogin de anular los límites del bien y del mal, hubiera podido asumir la responsabilidad explícita de «los demonios» a pesar del anacronismo que ello supone. Dado que la escena de la lectura del Evangelio en la que Stepán Trofímovich se declara responsable de los «demonios» no figuraba en el manuscrito original, no puede excluirse tal posibilidad.

En cualquier caso, el estatus cultural simbólico de Stavrogin ayuda a arrojar luz sobre las desconcertantes particularidades de su relación con Kirilov y Shatov, a menudo considerada arbitraria y enigmática. Dostoievski no podía imaginar al tipo Byron sin pensar también en las dos ideologías enfrentadas de los occidentalizadores y los eslavófilos, que habían ofrecido respuestas divergentes a sus dilemas morales y espirituales; y la estructura del vínculo de Stavrogin con estas figuras, así como su peculiar mezcla de amistad pasada seguida de antipatía, se hace fácilmente comprensible una vez se ve en estos términos histórico-culturales. Dostoievski dramatiza estas ideologías estrictamente en relación con el problema de la fe religiosa, que, según él, está en la raíz de los tormentos que el tipo Byron se inflige a sí mismo. Las creencias tanto de Kirilov como de Shatov, al derivar de la fuente contaminada de Stavrogin, se presentan como sucedáneos seculares de la genuina y espontánea fe religiosa que ambos, como su mentor, anhelan, aunque no puedan alcanzarla.

En Kirilov, que es una de sus mayores inspiraciones, Dostoievski concentra todo el patetismo y la sublimidad del humanismo ateo inspirado por Feuerbach, con su doctrina de que el Hombre-Dios —es decir, toda la humanidad— podría ocupar el lugar del Dios-hombre tradicional. Shatov representa la opinión de Dostoievski de que incluso los eslavófilos, a pesar de su declarada adhesión a la fe ortodoxa rusa, estaban todavía demasiado occidentalizados para aceptar al Cristo ruso con una completa aquiescencia interior. Esta opinión del eslavófilo se había visto reforzada recientemente por la publicación de *Rusia y Europa* de Danilevski, en la que el escritor ex fourierista y ex feuerbachiano había hablado de Dios como la «personalidad sintética» de cada pueblo, al igual que para Feuerbach Dios había sido la «personalidad sintética» de la humanidad, una creación de la propia humanidad, en otras palabras, y no una verdad divina que sobrepasase la razón. Las ideas que Shatov tomó de Stavrogin, y que luego repite a su maestro, transcriben esta versión eslavófila de feuerbachianismo directamente de las páginas del libro de Danilevski. Dostoievski, como sabemos, estaba de acuerdo políticamente con la glorificación de Danilevski de la eslavitud y de Rusia como base de una nueva cultura mundial, pero le preocupaba que el escritor no reconociera la misión religiosa *universal* de la ortodoxia. Shatov encarna así la crítica de

Dostoievski a Danilevski, y la elevación de Shatov del pueblo ruso a un dios encaja muy bien en la trágica incapacidad de Stavrogin, cuyas ideas repite Shatov, para alcanzar la humildad que proviene de entregarse a una fe religiosa redentora.

Otro contexto, proporcionado por la guerra franco-prusiana, también ayuda a enriquecer el significado simbólico de Stavrogin. Dostoievski se había llenado de horror y rabia ante las llamas que envolvían París durante los últimos días de la Comuna. De los comuneros, a los que responsabilizaba, dijo: «A ellos (y a muchos otros) esta monstruosidad no les parece una locura sino, por el contrario, una *belleza*. La idea estética de la humanidad moderna se ha oscurecido»[26]. Estas palabras seguramente tienen que ver con la escena en la que Piotr Verjovenski, al extasiarse con la «belleza» de Stavrogin, se revela finalmente como un fanático apasionadamente visionario y no como un simple y despiadado estratega del terror. «"Stavrogin, eres hermoso", gritó Piotr Stepanovich, casi extasiado. Amo la belleza, soy nihilista, pero amo la belleza. ¿Los nihilistas son incapaces de amar la belleza? Solo les desagradan los ídolos, pero yo amo un ídolo"». Para Dostoievski, la verdadera belleza había sido encarnada en el mundo por Cristo, y equipararla con la destrucción violenta era el colmo de la perversidad.

La figura tranquila e impasible de Stavrogin está así rodeada en la imaginación de Dostoievski de un halo infernal llameante que en los últimos tiempos crepita en el corazón de la civilización occidental. Es él quien ha traído a Rusia toda la «belleza» de esta negación idolátrica, que, si se dejara pasar sin oposición por la «auténtica belleza» de Cristo, encendería en la Santa Rusia la misma antorcha de destrucción que ya asolaba Occidente. Porque la «belleza» de Stavrogin es la de lo demoníaco, la belleza de Lucifer en el *Caín* de Byron, que, como escribió Herzen de forma inolvidable, «es el sombrío ángel de las tinieblas, en cuya frente brilla con tenue lustre la estrella del pensamiento amargo, lleno de discordias interiores que nunca pueden armonizarse». Atrae como «el agua quieta, iluminada por la luna, que no promete más que la muerte en sus lúgubres brazos, fríos y relucientes»[27].

[1] Esta carta ha sido traducida en *Daughter of a Revolutionary*, ed. Michael Confino, La Salle, IL, 1973, pp. 305-309; su traducción difiere un poco de mi redacción.

[2] *Ibid*., p. 323. Extraditado a Rusia desde Suiza en 1872 como delincuente de derecho común acusado de asesinato, Nechaev fue juzgado en enero del año siguiente y condenado a veinte años de trabajos forzados y al exilio a Siberia de por vida. Su actitud ante el tribunal fue desafiante; se negó a reconocer su autoridad. Alejandro II ordenó que Nechaev fuera recluido en secreto de por vida en la Fortaleza de Pedro y Pablo. Allí, su actitud

rebelde en régimen de aislamiento le acarreó nuevos castigos, aunque se le proporcionaron los libros que solicitó y, al parecer, escribió varias obras que han desaparecido. Lo más destacable es que poco a poco fue ganando a los soldados asignados como guardia para la causa revolucionaria; se convirtieron en sus voluntariosos mensajeros. En 1879, al enterarse a través de nuevos prisioneros de la existencia de la Voluntad Popular revolucionaria clandestina (*Narodnaya Volya*), envió un mensaje al Comité Ejecutivo que sus miembros apenas podían creer. Nechaev seguía vivo, ¡y no en Siberia, sino en Petersburgo! Se hicieron planes para organizar una fuga de la prisión, pero el asesinato de Alejandro II el 1 de marzo de 1880 puso fin a la esperanza de una fuga con ayuda externa. Con todo, Nechaev intentó organizarla él mismo con la ayuda de sus aliados en la guarnición de la prisión. Pero alguien informó a las autoridades de su influencia entre los soldados y su guardia fue sustituida. Murió de escorbuto el 21 de noviembre de 1882. Véase Franco VENTURI, *Roots of Revolution,* Nueva York, 1966, cap. 15.

[3] Yuri STEKLOV, *Mijaíl Alexandrovich Bakunin*, 4 vols., Moscú-Leningrado, 1926-1927, 3, p. 489.

[4] Cito la traducción de *Catecismo de un revolucionario* que figura en CONFINO (véase la nota 1) como la más reciente y disponible. Véase *Daughter of a Revolutionary*, p. 226.

[5] *Ibid*., p. 228.

[6] *Ibid*., p. 227.

[7] *Ibid*., p. 228.

[8] *Ibid*.

[9] *Ibid*., p. 229.

[10] STEKLOV, *Bakunin*, 3, pp. 455-456.

[11] *Ibid*., pp. 464-465.

[12] Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Werke*, 39 vols, Berlín, 1959, 18, p. 426.

[13] Véase la cita de Tkachev en VENTURI, *Roots of Revolution*, p. 399; también B. P. KOZMIN, P. N. *Tkachev i revolutsionnie dvizhenie 1860-kh godov,* Moscú, 1922, pp. 119-120.

[14] Alexánder HERZEN, *My Past and Thoughts*, trad. Constance GARNETT, rev. Humphrey HIGGENS, 4 vols., Nueva York, 1968, 1, p. 586.

[15] N. A. DOBROLIÚBOV, *Selected Philosophical Essays*, trad. J. Fineberg, Moscú, 1956, p. 156.

[16] *PSS*, 29/Bk. 1: 113n.28; 28 de mayo/9 de junio de 1870.

[17] HERZEN, *My Past and Thoughts*, 4, pp. 1581, 1579.

[18] *Ibid*., pp. 1581, 1583.

[19] Citado en Abbott GLEASON, *Young Russia,* Nueva York, 1980, pp. 132-133.

[20] B. P. KOZMIN, *Iz istorii revolutsionnoi mysli v Rossii*, Moscú, 1961, p. 547.

[21] A. I. HERZEN, *Sochineniya*, 10 vols., Moscú, 1955-1958, 8, p. 417.

[22] *Ibid*., pp. 405, 417

[23] A. S. DOLININ, "Turgenev v Besakh", en su *Dostoievski i drugie*, Moscú, 1989, p. 173.

[24] *PSSiP*, 10, p. 9.

[25] La carta está publicada en *Proizvedeniya Petrashevski*, ed. V. I. EVGRAFOVA, Moscú, 1953, pp. 496-497.

[26] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 214; 18/30 de mayo de 1871.

[27] HERZEN, *My Past and Thoughts*, 2, p. 744.

45.
EL LIBRO DE LOS IMPOSTORES

Como sabemos, *Los demonios* se inició como una «novela-panfleto» en la que Dostoievski desataría toda su furia satírica contra los nihilistas. Por eso no es de extrañar que, de todas sus obras principales, sea la que contiene la mayor cantidad de caricaturas satíricas y parodias ideológicas. Esto se pone de manifiesto inmediatamente en la retórica que emplea el narrador para relatar la carrera de Stepán Trofímovich, exaltándolo y zahiriéndolo al mismo tiempo. Dado que el narrador siente una auténtica simpatía por Stepán Trofímovich, comienza por delinear la imagen exaltada y ennoblecida que el eminente personaje tiene de *sí mismo*. Pero enseguida la subestima al revelar el carácter completamente exagerado, incluso ilusorio, de muchas de las poses que su sujeto adopta (como un supuesto «exiliado político», por ejemplo, que no lo era en absoluto, o como un destacado erudito cuya «notoriedad» era principalmente ficticia). «Sin embargo, Stepán Trofímovich era un hombre muy inteligente y dotado», afirma el narrador, «incluso, por así decirlo, un hombre de ciencia […] bueno, en realidad no había hecho cosas tan grandes en la ciencia. Creo que, de hecho, no había hecho nada en absoluto. Pero eso es lo que ocurre muy a menudo, por supuesto, con los hombres de ciencia entre nosotros en Rusia».

De hecho, recuerda el narrador, un famoso artículo escrito por Stepán Trofímovich contenía «el comienzo de una investigación muy profunda sobre las causas, creo, de la extraordinaria nobleza moral de ciertos caballeros en una época determinada o algo por el estilo». Esta elección del tema define la elevación sublime de los propios ideales de Stepán Trofímovich, que también quedan ilustrados por el relato del cronista sobre el poema en prosa de Stepán Trofímovich, escrito en algún momento de la década de 1830. Descrito como «una especie de alegoría en forma lírico-dramática», el poema parodia *El triunfo de la muerte,* de Vladímir Pecherin, y es el primer anuncio del simbolismo dominante del libro:

> A continuación, un joven de indescriptible belleza entra en escena montado en un corcel negro, y una inmensa multitud de todas las naciones le sigue. El joven representa la muerte que todos los pueblos anhelan. Y finalmente, en la última escena se nos muestra de repente la Torre de Babel, y ciertos atletas terminan por fin de construirla entonando un canto de nueva esperanza, y cuando

por fin completan el pináculo más alto, el señor (del Olimpo, digamos) emprende el vuelo de manera muy cómica, y el hombre, comprendiendo la situación y ocupando su lugar, comienza de inmediato una nueva vida con una nueva visión de las cosas.

Esta parodia contiene el tema principal del libro y presagia la aparición de Stavrogin. Él también es de una «belleza indescriptible»; él también es la muerte y no la vida; él también es seguido, si no por multitudes de todas las naciones, sí por la multitud de todos los que lo buscan como inspiración. Él también cree que el hombre puede ocupar el lugar no del señor del Olimpo, que no tiene nada que ver con la Torre de Babel, sino del Dios del Antiguo Testamento y de su Hijo del Nuevo. Stavrogin es el pretendiente y el impostor que aspira al trono de Dios, al igual que en el poema el joven que representa la muerte aspira a ser la fuente de la vida. Todo lo que surge de Stavrogin está marcado con el sello de la falsedad y el engaño supremos y conduce a la muerte. Es un falso y fraudulento simulador de la verdad; y este simbolismo del usurpador, del fingidor, del impostor, atraviesa todos los aspectos del libro como un elemento subyacente que vincula todas sus acciones.

Nadie, sin duda, es más impostor —más entrañable y encantador farsante— que Stepán Trofímovich. Dostoievski lo pinta con una abundancia tan desbordante de rasgos que es difícil hacer justicia a todos ellos, pero cada uno refuerza la discrepancia cómica entre sus posturas retóricas y sus actuaciones prácticas, tan egocéntricas. Tampoco descuida Dostoievski, a pesar de cuanto detesta personalmente el nihilismo, permitir que Piotr Verjovenski se meta con las poses de su padre con una precisión mortal. Pero esto solo sirve para hacer aún más simpático y atractivo al viejo e inconstante idealista. Cualquiera que sea la base material de su existencia, nunca la ha explotado de forma vil; al ceder a sus debilidades, siempre es consciente de que es indigno de los grandes ideales que proclama y venera. Stepán Trofímovich, en otras palabras, nunca ha permitido que su ciencia se embote, y esto, para Dostoievski, siempre deja el camino abierto para la salvación.

Hasta los dieciséis años, Stavrogin fue alumno de Stepán Trofímovich, y esta estructura argumental convierte a un idealista liberal de la década de 1840 en el progenitor espiritual de un tipo byroniano asociado a las décadas de 1820 y 1830. El byronismo de Stavrogin pierde gran parte de su significado simbólico cuando se le relaciona con Stepán Trofímovich como alumno y maestro, pero Dostoievski consigue, no obstante, que su relación sea humanamente convincente. Subraya la tradición del idealismo metafísico-religioso que constituye un vínculo entre maestro y alumno, pero la herencia se transmite de una forma que refleja todas las veleidades del carácter altamente volátil de Stepán Trofímovich, que ejerce una influencia morbosa sobre su impresionable carga. «Más de una vez despertó a su amigo de diez u once años por la noche, simplemente para dar rienda suelta a sus sentimientos heridos y llorar ante él, o para contarle algún secreto familiar, sin darse cuenta de que esto era totalmente inadmisible». El tutor transmitió su propia incertidumbre e inestabilidad moral a su desafortunado alumno sin proporcionarle nada positivo que contrarrestase sus inquietantes efectos, y el resultado fue dejar un doloroso vacío en el centro del ser de Stavrogin.

«Stepán Trofímovich consiguió conmover en lo más profundo el corazón de su alumno, despertando en él una vaga sensación inicial de ese anhelo eterno y sagrado que algunas almas elegidas, una vez descubierto y saboreado, no cambiarán jamás por una gratificación barata (hay algunos conocedores que valoran más este anhelo que la más completa satisfacción de este, si tal cosa fuese posible)». Este pasaje define a Stavrogin como una personalidad emocionalmente comprometida con la búsqueda de un absoluto indeterminado y también sugiere la perversidad que surge de que carezca de un objetivo positivo. Su búsqueda

es una experimentación espiritual totalmente centrada sí misma, totalmente encerrada en su yo y, por lo tanto, incapaz de entregarse al absoluto que presumiblemente se busca.

A lo largo de esta primera presentación de Stavrogin, Dostoievski acentúa la pura gratuidad de su comportamiento escandaloso, la imposibilidad de explicarlo por cualquier motivo común. Hay algo misterioso en la violencia de Stavrogin, especialmente en su gusto por la autodegradación, que desafía la norma. La pura gratuidad de su desafío a las convenciones sociales —un rasgo de los personajes de Dostoievski que fascinó enormemente a André Gide— se acentúa aún más en los episodios que escandalizan a sus paisanos a su regreso. De repente le tira de la nariz a un inofensivo anciano que ha tenido la costumbre de afirmar: «No, no puede llevarme por la nariz»; de improviso besa con ardiente pasión a la guapa esposa de Liputin; llamado por su pariente lejano, el gobernador de la provincia, para que le dé alguna explicación, va todavía más allá y le muerde la oreja. Todos estos incidentes ejemplifican el rechazo de Stavrogin a cualquier restricción interna o externa a la autonomía absoluta de su voluntad. Cuando enloquece con un ataque de «fiebre cerebral», el cronista señala que algunos pensaron (y tenían razón) que «no había manera» de explicar de sus acciones.

La primera descripción física de Stavrogin señala su extraña apariencia de indefinible artificialidad, una apariencia que obviamente deriva de su función simbólica. «Su pelo era de un negro peculiarmente intenso, sus ojos claros eran peculiarmente ligeros y tranquilos, su tez era peculiarmente suave y blanca, el rojo de sus mejillas era demasiado brillante y claro, sus dientes eran como perlas y sus labios como coral; uno habría pensado que era la cumbre de la belleza, pero al mismo tiempo algo repelente. Se decía que su rostro parecía una máscara». La belleza de Stavrogin recuerda a los vampiros y demonios de la mitología gótica; como ellos, es un cadáver viviente cuya belleza sobrenatural es la fachada engañosa tras la que se oculta el horror del mal y la corrupción. Sin embargo, varios años después, cuando el cronista vuelve a observarlo cara a cara, se ha producido un cambio. «La verdad es que no sé por qué me impresionó tan de repente su belleza, absolutamente incontestable, de modo que nadie hubiera podido decir que su rostro era como una máscara». Ahora parecía «tener la luz de alguna idea nueva en sus ojos».

Para entonces, Stavrogin ha decidido superar su pasado, humillarse públicamente reconociendo su matrimonio con María Lebyadkina y confesando que ha violado a Matryosha. Al buscar el perdón, espera salvarse de la locura, que tiene por su destino inminente. En el plano puramente moral y personal, el carácter de Stavrogin se define por su desesperada lucha por superar el egoísmo de su propia voluntad y alcanzar un estado de auténtica humildad. La primera manifestación clara de esta «nueva idea» es el autocontrol que exhibe bajo la provocación del golpe de Shatov; pero miente sobre su relación con la lisiada María, que solo desea revelar bajo sus propias condiciones. Y esta es la primera justificación para el juicio posterior de Tijon de que el egoísmo de Stavrogin, lejos de haber sido vencido por su nueva resolución, ha tomado su forma más sutil de todas como un martirio de desprecio cuidadosamente escenificado.

Al final de esta escena, el narrador intenta definir el carácter de Stavrogin y lo compara con la conocida figura de un legendario decembrista, L. (Lunin). Al vincular a Stavrogin con un miembro de este grupo y de esta época —la del byronismo ruso, *Eugenio Oneguin* y el Pechorin de Lermontov— Dostoievski intenta compensar el anacronismo inherente a su estructura argumental. En consecuencia, Stavrogin resulta ser un desarrollo contemporáneo del mismo tipo, su último avatar en la cultura rusa, que, a diferencia de su predecesor, está extrañamente afligido por el vacío interior y la apatía emocional. En el pasado, estos tipos

byronianos «depredadores», como los llamaba Grigóriev, habían disfrutado al menos de la conciencia de su propia superioridad y fuerza. Pero mientras que Stavrogin habría realizado las mismas hazañas atrevidas de las que ellos obtenían placer, lo habría hecho «sin la menor emoción de disfrute, lánguidamente, con desgana, incluso con *hastío* y enteramente por movido por una necesidad desagradable». Stavrogin tenía incluso más «malignidad» que tales caballeros del pasado, «pero su malignidad era fría, tranquila y, si se puede decir así, *racional*; por tanto, la más repugnante y terrible de entre todas las posibles». Todos los resortes del sentimiento humano se han secado en Stavrogin; su demonismo es el de un racionalismo total que, una vez vaciada la vida de toda significación y valor, ya no puede dar ninguna respuesta directa e instintiva ni siquiera a sus más primitivas solicitaciones. El Manfredo de Byron tiene diferentes razones para estar desesperado (su crimen de incesto, que se asemeja a la violación de la inocencia de Stavrogin, es al menos un crimen pasional), pero el modo en que se caracteriza a sí mismo se aplica con precisión a Stavrogin con igual fuerza:

> La vida buena o mala,
> poderes, pasiones, todo lo que veo en otros seres,
> ha sido para mí como la lluvia a las arenas [...]
> No tengo miedo,
> y siento la maldición de no tener miedo natural,
> ni palpitaciones, que laten con esperanzas o deseos,
> ni amor acechante de algo en la tierra[1].

La acción de los cuatro primeros capítulos de la segunda parte, que se centra en Stavrogin mientras realiza una ronda de visitas a Kirilov, Shatov y los Lebyadkin, ilumina indirectamente tanto su significado histórico-simbólico como lo trágico de su anhelo de una absolución inalcanzable a través de la humildad. Cada una de las dos primeras figuras representa un aspecto de sí misma que ha desechado, pero que ahora se ha transformado en uno u otro «demonio» ideológico que obsesiona permanentemente a sus discípulos espirituales. En el caso de Kirilov, este demonio es la tentación de deificarse a sí mismo que se deriva lógicamente del humanismo ateo de Feuerbach. «El punto de inflexión necesario de la historia», había escrito Feuerbach en su *Esencia del cristianismo*, «será el momento en que el hombre tome conciencia y admita que su conciencia de Dios no es otra cosa que la conciencia del hombre como especie [...] *Homo homini Deus est* —este es el gran principio práctico— es el eje sobre el que gira la historia del mundo»[2]. Hay un eco transparente de estas famosas palabras en la escena entre Kirilov y el narrador de la primera parte, cuando Kirilov señala que la historia se dividirá en dos partes, «desde el gorila hasta la aniquilación de Dios, y desde la aniquilación del hombre ["¿Hasta el gorila?", ironiza el narrador] hasta la transformación de la tierra y del hombre físicamente. El hombre será Dios y se transformará físicamente»[3].

Kirilov es una de las creaciones más notables de Dostoievski y, al igual que Raskólnikov, muestra la íntima comprensión de Dostoievski de la pasión moral que inspira a muchos de los intelectuales radicales cuya política concreta aborrecía. Kirilov es un santo secular cuyo ser está consumido por la necesidad de sacrificarse. Decidido a quitarse la vida para mayor gloria de la humanidad, a la que desea liberar del dolor y el miedo a la muerte, Kirilov ha accedido a hacerlo en el momento que más ayude a «la causa», y Piotr Verjovenski pretende explotar esta resolución demente pero de alma grande para cubrir el asesinato de Shatov. Dios, cree Kirilov, no es más que la imagen proyectada de este dolor y este miedo, y desea suicidarse únicamente para expresar la capacidad más elevada de la voluntad propia del hombre: solo

para liberar a la humanidad de un Dios que no es más que ese miedo. Kirilov está convencido de que tal suicidio iniciará la era del Hombre-Dios predicha por Feuerbach, y su muerte será por tanto un martirio para la humanidad, pero un martirio que es la imagen especular del de Cristo. En lugar de atestiguar la realidad y la existencia de Dios y de un mundo sobrenatural, marcará su eliminación definitiva de la conciencia humana.

Con una audacia que ha dado lugar a una gran confusión, Dostoievski no duda en dotar a Kirilov de muchos de los atributos del príncipe Mishkin: su amor por los niños, su afirmación extática de la vida, su aprehensión escatológica del fin de los tiempos. El simbolismo del libro requiere que Stavrogin inspire siempre una imagen deformada y distorsionada de la verdad, pero que se asemeja a lo que imita tan estrecha y misteriosamente como la «máscara» de Stavrogin se asemeja a la sana belleza humana. De ahí que Dostoievski dé a Kirilov la «máscara» de las intuiciones y sentimientos apocalípticos de Mishkin, al tiempo que revela las monstruosidades que resultan cuando tales emociones religiosas, divorciadas de la fe en Cristo, se convierten en ideas seculares y subjetivas.

La deificación del hombre por parte de Kirilov le lleva a su propia autodestrucción y a la de toda la humanidad («será lo mismo vivir que no vivir»); su convicción de que el Reino de Dios ya existe, si la gente se da cuenta de ello, le lleva a negar la existencia del mal («todo es bueno»), y no ve ninguna diferencia entre adorar a «una araña que se arrastra por una pared» y un icono sagrado. El demonismo de Stavrogin se refracta en Kirilov a través de una sensibilidad religiosa atormentada, como Ippolit Terentyev, por la pérdida de Cristo; y el anhelo apocalíptico de Kirilov le hace ajeno y personalmente inmune a las horribles consecuencias de sus propias doctrinas. Sin embargo, Stavrogin ha vivido otras experiencias, y señala la más importante de ellas en su pregunta: «Si alguien insulta y ultraja a una niña, ¿es eso bueno?». A lo largo de esta escena mira a Kirilov «con una compasión desdeñosa», aunque, como añade cuidadosamente Dostoievski, «no había burla en sus ojos».

Al diálogo con Kirilov le sigue una escena paralela con Shatov, y aquí de nuevo Dostoievski acude a algunas de sus convicciones más queridas para dramatizar otra de las «máscaras» de Stavrogin. Así como Stavrogin había inspirado a Kirilov un humanismo ateo basado en la supremacía de la razón y del Hombre-Dios, ha inspirado a Shatov, al mismo tiempo, un eslavofilismo fundado en el principio más opuesto. «La razón nunca ha tenido el poder de definir el bien y el mal —declara Shatov, repitiendo la enseñanza de Stavrogin—, ni siquiera de distinguir entre el bien y el mal, aunque sea aproximadamente; por el contrario, siempre los ha mezclado de manera vergonzosa y lamentable; la ciencia le proporcionaba soluciones con puño de hierro». La distinción entre el bien y el mal, como habían argumentado los eslavófilos, solo proviene de lo irracional, exclusivamente de la religión y la fe. «Nunca ha habido una nación sin una religión, es decir, sin una idea del bien y del mal». Y como, para un ruso, la religión solo puede significar el cristianismo ortodoxo, Stavrogin había afirmado que «un hombre que no fuera ortodoxo no podía ser ruso». Aquí, surgiendo directamente de las prédicas de Stavrogin, está la esencia metafísico-religiosa de las dos ideologías que sucedieron al byronismo ruso de la década de 1830.

La relación entre Shatov y Stavrogin es mucho más compleja, y mucho más difícil de describir con precisión, que la existente entre Stavrogin y Kirilov. El intento de Kirilov de encarnar literalmente al Hombre-Dios solo puede conducir a la autodestrucción; expresa así el lado demoníaco y luciferino de la personalidad de Stavrogin (pero bajo una forma moralmente elevada). Shatov, por su parte, representa la necesidad y la búsqueda de la fe que también está profundamente arraigada en Stavrogin, la necesidad que le impulsa a reconocer y arrepentirse de sus crímenes. Por otra parte, el efecto de Stavrogin sobre Shatov ha sido

justo el contrario al ocurrido con Kirilov; ayudó a Shatov a romper con su pasado radical y lo imbuyó de la idea mesiánica de los rusos como un pueblo «que llevaba a Dios consigo», un pueblo destinado a regenerar el mundo. La influencia de Stavrogin ha conducido a Shatov por el camino que Dostoievski consideraba ciertamente el de la salvación, pero el patrón simbólico del libro exige que su camino se vea también bloqueado por la fatalidad de la perdición de Stavrogin.

Dostoievski quiere subrayar la necesidad de que las convicciones se basen en una fe religiosa sincera. Las ideas de Shatov se hacen eco de las de Danilevski, quien, en opinión de Dostoievski, había reducido la ortodoxia a una simple fe nacional, desvirtuando así la misión religiosa universal del Cristo ruso. De hecho, Dostoievski consideraba entonces que incluso el antiguo eslavofilismo de Jomiakov y Kireievski, a pesar de su manifiesta religiosidad, seguía siendo un sucedáneo artificial, importado de Occidente, de la espontaneidad de la fe del pueblo. «El eslavófilo», escribió Dostoievski en sus notas, identificando tal doctrina con Danilevski, «piensa que puede arreglárselas únicamente gracias a los atributos naturales del pueblo ruso, pero sin la ortodoxia no se arreglará en absoluto, ningún atributo servirá de nada si el mundo ha perdido la fe». En la misma página, en un discurso no incluido en el texto, Shatov llama al eslavofilismo «un capricho aristocrático» y luego añade: «Ellos [los eslavófilos] nunca podrán creer directamente». Esta idea fue finalmente asignada a Stepán Trofímovich, que dice prácticamente lo mismo —y aquí habla ciertamente en nombre del autor— cuando declara que «Shatov cree obligándose a ello, como un eslavófilo de Moscú». De ahí que Stavrogin y su discípulo Shatov, a pesar de su eslavofilia y nacionalismo ruso, no puedan reunir la fe simple e incondicional que infundiría a sus ideas el fuego interior de un verdadero compromiso emocional.

De este modo, Stavrogin vuelve a inspirar aquí una versión mutilada de la verdad que se queda corta en su fundamentación en la fe religiosa, aunque sepa abstractamente que esa fe es el único medio para escapar al caos de su libertad ilimitada. Shatov diagnostica el mal que aqueja a Stavrogin (y a él mismo) en un discurso clave que ayuda a explicar cómo los veía Dostoievski a ambos:

> Eres ateo [dice Shatov] porque eres hijo de un noble, el último hijo de un noble. Has perdido la capacidad para distinguir entre el bien y el mal porque has dejado de conocer a tu pueblo. Viene una nueva generación, directamente del corazón del pueblo, y no sabrás nada de ella, ni tú ni los Verjovenski, padre o hijo, ni yo, porque también soy hijo de un noble, yo, el hijo de tu siervo-lacayo Pashka.

En el plano simbólico del libro, esto solo puede significar que todas las ideologías procedentes de Stavrogin —ya sea el occidentalismo liberal o radical en su forma política o metafísica-religiosa, o el eslavofilismo de cualquier tinte o matiz— están igualmente contaminadas por el pecado original de su nacimiento entre una «aristocracia» educada en Occidente y totalmente divorciada del pueblo. Todos están condenados a ser barridos por una cultura auténticamente rusa que surja de la fe del pueblo.

El comportamiento personal de Stavrogin en estas escenas también deja claro que nunca podrá lograr el abandono total de sí mismo necesario para una conversión religiosa. Ni siquiera a Shatov, al que viene a advertir del peligro inminente de su posible asesinato y al que está más unido que nadie en la obra (excepto Darya Shatova), puede confesarle la verdad acerca de Matryosha. Niega que haya «ultrajado a los niños», igual que había mentido antes sobre su matrimonio con María Lebyadkina. Y se niega a responder cuando Shatov le plantea

la pregunta que debía aclarar en su visita a Tijon: «¿Es cierto que usted no vio ninguna distinción entre una acción brutal y obscena y cualquier gran hazaña, incluso el sacrificio de la vida por el bien de la humanidad? ¿Es cierto que ha encontrado idéntica belleza, igual disfrute, en ambos extremos?». Shatov muestra la misma perspicacia sobre Stavrogin que Tijon exhibiría más tarde cuando diagnostica los motivos de su matrimonio con María: «Te casaste porque te apasiona el martirio, por ansia de remordimiento, por sensualidad moral». Los dos primeros impulsos de Stavrogin, genuinamente morales, se ven siempre paralizados y distorsionados por el tercero, que proviene de su disfrute de las manifestaciones escandalosamente perversas, chocantes y puramente gratuitas de su absoluta voluntad propia.

La siguiente visita de Stavrogin, a los Lebyadkin, completa la secuencia que desenmascara a Stavrogin como «impostor». María Lebyadkin, la virginal esposa de Stavrogin, es una de las creaciones más poéticas y enigmáticas de Dostoievski. Infantil y mentalmente débil, incapaz de distinguir entre la realidad objetiva y sus sueños y deseos, atraviesa la «máscara» de Stavrogin con una clarividencia que recuerda al príncipe Mishkin y presagia al padre Zosima. Su sentido de la sacralidad del cosmos, su afirmación de que «la Madre de Dios es la gran madre, la tierra húmeda», que alegra a los hombres cuando «riegan la tierra con [sus] lágrimas que calan a un metro de profundidad», evoca la sabiduría esotérica y herética de ciertas sectas de los *raskolniki,* que mezclaban su cristianismo con restos de paganismo precristiano. María representa la visión de Dostoievski de la primitiva sensibilidad religiosa del pueblo ruso, que seguía sintiendo una unión mística entre la tierra rusa y «la Madre de Dios». La degradación y el patetismo de su condición, sin embargo, revelan la ambigüedad de Dostoievski respecto a los *raskolniki* y sus ramificaciones sectarias; tendía a verlos como una preciosa reserva de valores de la vieja Rusia, pero mantenía las distancias con sus extremos, a veces teológicamente sospechosos. En un momento dado, Dostoievski pensó en utilizar a Gólubov, un viejo beato que había vuelto a la ortodoxia, como una fuente positiva de inspiración moral. En este contexto, el conmovedor anhelo de María por un «príncipe» que no se avergüence de reconocerla como suya adquiere un significado histórico-simbólico. Su matrimonio falso y no consumado con Stavrogin indica, sin duda, que no es posible una verdadera unión entre el pueblo ruso cristiano y la esencia encarnada del europeísmo ruso impío.

También desde el punto de vista simbólico, es totalmente apropiado que María desenmascare finalmente a Stavrogin y lo califique inequívocamente de «impostor». Sea cual sea la confusión que pueda existir en su mente, su enloquecida segunda mirada, como la que tradicionalmente posee un «santo tonto» (*yurodivy*), ha penetrado ahora en la incapacidad final de este para sentir un desinterés verdadero. «En cuanto vi tu rostro mezquino cuando me caí y me levantaste, fue como si un gusano se hubiera metido en mi corazón», dice; «no es él, me dije, ¡no es él! Mi halcón nunca se habría avergonzado de mí delante de una joven de la sociedad». Stavrogin empieza a sentir rabia y terror cuando ella alude proféticamente a su «cuchillo», es decir, a su deseo acechante de hacerla asesinar (del que Piotr Verjovenski espera sacar provecho). Y mientras lee su alma en sus más hondas intimidades, también habla en nombre del pueblo ruso al asignarle su verdadera dimensión histórico-simbólica. No es el «príncipe», no es el auténtico Señor y Gobernante de Rusia, sino solo Grishka Otrepeyev, «maldita en siete catedrales», la impía y sacrílega «impostora» y «falsa prepotente» —Iván el Zarevich— que Piotr Verjovenski desea utilizar para traicionar y engañar al desventurado pueblo ruso.

La agudeza con la que María ha visto en el corazón de Stavrogin es aún más manifiesta cuando este le arroja su cartera al convicto Fedka en la solitaria oscuridad de la noche agitada

por la tormenta. Con este gesto, Stavrogin conspira silenciosamente con el asesinato de los Lebyadkin, cediendo una vez más a la tentación del mal. Su derrota interior se dramatiza de nuevo en su duelo con Gaganov, cuando se esfuerza por lograr el dominio de sí mismo y evitar un inútil derramamiento de sangre, pero sus arrogantes y despectivas formas no hacen sino encender aún más el odio incontrolable de su adversario. El Kirilov verdaderamente bueno, dispuesto a dar su vida por la humanidad, intenta explicar a Stavrogin que la conquista moral de sí mismo significa una supresión total del egoísmo y la aceptación paciente de cualquier humillación, incluso la más injusta e insoportable. «Soporta tu carga», dice. «En caso contrario, no hay mérito». Pero Stavrogin no puede soportar la carga del bien, sea cual sea su deseo de hacerlo, porque su irremediable egoísmo sigue siendo un insalvable obstáculo.

Esta secuencia crucial de escenas culmina con el inesperado encuentro de Stavrogin con Darya Shatova, un episodio que en el texto es aproximadamente una página y media más corto que la versión anterior de la revista. La sección que Dostoievski cortó contenía la confesión de Stavrogin de que le perseguían las alucinaciones y los «demonios», que él sabía que eran solo partes de sí mismo; pero su ensimismamiento indica que está empezando a creer que son reales. Esta amenaza de locura debía motivar la visita a Tijon, pero resultaba superflua e incomprensible sin el capítulo de la confesión. Un pasaje de la variante, sin embargo, ayuda a reconstruir el sentido histórico-simbólico original de la concepción de Dostoievski. Stavrogin le dice a Darya que ha empezado a obsesionarse con un nuevo «diablo», muy diferente de los del pasado (representados por Kirilov y Shatov): «Ayer era estúpido e insolente. Es un seminarista de cabeza hueca lleno de la autocomplacencia propia de la década de 1860, con el […] fondo, el alma y la mentalidad de un lacayo, plenamente persuadido de su irresistible belleza […]. ¡Nada podría ser más repulsivo! Me enfureció que mi propio diablo pudiera ponerse una máscara tan degradante». Está claro que Dostoievski pretendía hacer a Stavrogin tan responsable de los demonios de la década de 1860 como Stepán Trofímovich, si no más, por su colaboración desdeñosa con Piotr.

En consecuencia, la escena con Darya Shatova sirve de transición entre la primera y la segunda sección de la Parte II. Inmediatamente después de este diálogo, Dostoievski desplaza su atención de Stavrogin a la propagación del caos moral y social que ha traído a su paso en la forma de Piotr Verjovenski. Aquí Dostoievski da rienda suelta a su inmenso poderío satírico al esbozar a todas las personas cuya estupidez y falta de principios las convierten en incautos voluntarios de las intrigas de Piotr. La ambiciosa y boba Yulia von Lembke, empeñada en impresionar a las esferas más elevadas con su influencia en la joven generación; su obtuso e incompetente marido, el gobernador de la provincia, literalmente enloquecido por el tumultuoso curso de los acontecimientos; incluso la normalmente testaruda y dominante señora Stavrogina, todos caen bajo el hechizo de Piotr Verjovenski, ayudados e instigados por el patrocinio de Karmazinov. Solo el pobre Stepán Trofímovich, cada vez más solo, aislado, y agitado, se resiste a la desintegración general y aún planea reivindicar sus ideales.

Comenzando como la debilidad personal de unos pocos insensatos, la corrupción se convierte en una desmoralización en el sentido más literal. Dostoievski introduce toda una serie de incidentes para ilustrarlo, que van desde la ruptura de las normas de conducta personal y de corrección social hasta la falta de respeto a los muertos y la profanación de un icono sagrado. Al igual que su influencia general sobre la sociedad en su conjunto, el resultado de su presión sobre el quinteto es el colapso de sus propias normas morales y políticas y la aprobación de un asesinato sin sentido. Hay un claro paralelismo estructural entre la ronda de visitas de Stavrogin en la primera mitad de esta sección y las llamadas de

Piotr en la segunda mitad a todos los peones con los que maniobra. Dostoievski pretendía unir estas secuencias paralelas mediante los dos capítulos de autorrevelación que concluirían la Parte II: el loco himno de Verjovenski a la destrucción universal, inspirado por Stavrogin, y la posterior revelación de la bancarrota moral y la desesperación del «ídolo» de Verjovenski cuando se confiesa a Tijon.

Desde su primera aparición en la novela, Piotr Verjovenski es descrito como el genio de la hipocresía. Es el demonismo de Stavrogin encarnado en una voluntad política de poder. «Yo te inventé en el extranjero», le grita furioso a Stavrogin. «Lo inventé todo, mirándote a ti. Si no te hubiera observado desde mi rincón, nada de todo esto se me habría metido en la cabeza». Lo que Piotr ha inventado, bajo el hechizo de Stavrogin, es el plan de consagrarlo como Iván el Zarevich, para utilizar la misma fuerza que desea destruir, la fe del pueblo ruso en un gobernante justo y recto, ungido por Dios, como medio para su propia destrucción. Este plan tiene obvias afinidades simbólicas con el efecto de Stavrogin sobre Kirilov y Shatov; en cada uno de ellos ha inspirado una «máscara» de la verdad despojada de sus verdaderos fundamentos religiosos. Esta máscara es «hermosa», como exclama extasiado Piotr al contemplar a Stavrogin, pero, como ya se ha dicho, es la belleza de lo demoníaco. «¡Eres mi ídolo!», proclama Piotr apasionadamente a Stavrogin. El plan de Piotr, sin embargo, contiene implícitamente su propia negación, pues revela la impotencia de sus principios impíos y amorales para establecer cualquier base para la vida humana. La falsedad y la idolatría deben hablar engañosamente en nombre de la verdad y de Dios, confesando así su propia bancarrota.

Tras la «confesión» de Verjovenski al falso dios Stavrogin, Dostoievski había planeado representar la confesión de Stavrogin al verdadero Dios en la persona de su sirviente, Tijon. Esto habría dramatizado todo el horror y la abominación del «ídolo» que Piotr Verjovenski adoraba. Después de una noche de insomnio para evitar sus alucinaciones, Stavrogin visitaría a Tijon, y entonces el secreto de su pasado, repetidamente insinuado hasta ese momento, sería finalmente revelado. Al igual que Oneguin y Pechorin, Stavrogin es una víctima del famoso *mal de siècle*, el tedio que persigue a la literatura de la primera mitad del siglo XIX y es siempre descrito como el resultado de la pérdida de la fe religiosa. Baudelaire, su mayor poeta, llamó al *ennui* el más mortal de los vicios:

> Sin grandes gestos ni gritos,
> con gusto haría de la tierra un páramo
> y en un bostezo se tragaría el mundo[4].

El hastío es un síntoma destacado de esa «agonía romántica» cuyo dosier ha sido tan laboriosamente compilado por Mario Praz y cuyo resultado habitual es alguna forma de perversión moral[5]. Dostoievski lo había representado como tal en el príncipe Valkovski (*Humillados y ofendidos*), en la repentina aparición de Cleopatra en *Apuntes del subsuelo* y en Svidrigáilov (*Crimen y castigo*). En el caso de Stavrogin, ha desembocado en la abominable violación de la pequeña Matryosha y en su despreciable pasividad mientras ella se quita la vida.

Este es el resultado del intento de Stavrogin de traspasar los límites de la moral, de poner en práctica, con la determinación maníaca de los héroes negativos de Dostoievski, la convicción de que no hay límites morales de ningún tipo. «Formulé por primera vez la que parecía ser la regla de mi vida», se dice a sí mismo Stavrogin, «a saber, que no conozco ni siento el bien y el mal y que no solo he perdido el sentido de ello, sino que no existe ni el bien

ni el mal (lo que me complacía), y que es solo un prejuicio». Para Stavrogin, todo eso no es más que un atajo de «viejos pensamientos familiares» que, por fin y por primera vez, puede replantearse con claridad. Al igual que el crimen de Raskólnikov, las repugnantes escapadas de Stavrogin habían sido un gran experimento moral y filosófico. Por eso Dostoievski se había esforzado desde el principio en disociar su conducta de cualquier tipo de libertinaje banal y autoindulgente.

Sin embargo, la ambición de Stavrogin de trascender lo humano, de arrogarse un poder supremo sobre la vida y la muerte, encalla en el escollo de la conciencia. No importa lo que piense; Stavrogin no puede eliminar por completo su *sentimiento* de la diferencia entre el bien y el mal. Este sentimiento irreprimible brota de su inconsciente —que para Dostoievski suele ser, aunque no siempre, el guardián de la moral— en el famoso sueño de Stavrogin sobre «la Edad de Oro», inspirado en el cuadro de Claude Lorrain *Acis y Galatea*. Stavrogin vio en el ojo de su mente:

> Un rincón del archipiélago griego; olas azules y acariciadoras, islas […] una vista mágica en la distancia, una puesta de sol […] hechizante [...]. Aquí estaba la cuna de la civilización europea, aquí estaban las primeras escenas de la mitología, el paraíso del hombre en la tierra. Aquí había vivido una hermosa raza de hombres. Se levantaron y se fue a dormir feliz e inocente […]. El sueño más increíble que jamás se hubiese soñado, al que no obstante toda la humanidad ha dedicado todas sus fuerzas durante su existencia al completo, por la que ha muerto en la cruz y por la que han sido asesinados sus profetas, sin la cual las naciones no vivirán y ni siquiera podrán morir.

Esta visión de un primigenio paraíso terrenal de felicidad e inocencia llena el corazón de Stavrogin de una alegría desbordante. «Me desperté y abrí los ojos, que estaban por primera vez en mi vida anegados de lágrimas. Un sentimiento de felicidad, hasta ahora desconocido, atravesó mi corazón hasta hacer que me doliera». Pero entonces una pequeña araña roja, asociada en el inconsciente de Stavrogin con la muerte de Matryosha, sustituyó esta feliz visión del Edén. Ve a la niña, a través del ojo de la mente, de pie en el umbral de su habitación y amenazándole con su pequeño puño. «La lástima que sentí por ella fue un puñal que se me clavó en el pecho», escribe, «una lástima que me enloquecía; habría ofrecido mi cuerpo para que lo despedazasen si eso hubiera borrado lo ocurrido». A Stavrogin le resulta insoportable este hiriente recordatorio de su propia maldad, pero se niega voluntariamente a suprimir el recuerdo, y esta insoportable necesidad de expiar su crimen, que nada de lo que sabe o cree puede ayudar a absolver, le va volviendo loco.

La confesión de Stavrogin revela así la fuente de su tormento interior, pero este tormento nunca ha sido suficiente para superar el egoísmo supremo y la voluntad propia que motivaron originalmente sus acciones. Incluso su confesión, como percibe Tijon, no es más que otra forma más extrema de la «sensualidad moral» que ha marcado sus anteriores intentos de autodominio. «Este documento», dice Tijon de su manuscrito, «nace de un corazón herido de muerte. Pero es como si ya odiases y despreciases de antemano a todos los que leían lo que habías escrito, y los retabas a un encuentro». Tijon discierne que Stavrogin nunca podrá alcanzar por sí mismo la verdadera humildad del arrepentimiento genuino; su necesidad de sufrimiento y martirio solo puede conducir a provocaciones cada vez más desastrosas. Por ello, Tijon propone que Stavrogin someta su voluntad por completo al control secreto de un santo *stárets* y se discipline así, mediante una entrega total a otro, como primer paso en el camino hacia la aceptación de Cristo y la esperanza del perdón. Pero Stavrogin, rompiendo

contrariado un crucifijo de marfil que ha estado tocando durante la entrevista, rechaza esta última advertencia y se encamina a su autodestrucción.

Al resultar imposible incluir el capítulo de la confesión en su lugar adecuado, Dostoievski se vio obligado a mutilar la simetría original de su plan. La segunda parte iba a exponer los orígenes del caos sembrado por Stavrogin y su «adorador» Piotr Verjovenski; la tercera parte habría mostrado los resultados prácticos de su obra. En cambio, Dostoievski se vio obligado a permitir que el actual capítulo 9 de la segunda parte ("Asaltan a Stepán Verjovenski") sustituyera a la confesión. A partir de aquí, una secuencia continua desenvuelve las desastrosas consecuencias morales y sociales de las intrigas de Piotr Verjovenski, incluyendo la locura de von Lembke y la extraña fiesta de las marginadas institutrices de la provincia, una de las mayores escenas cómicas de masas de la historia de la novela que contiene también la hilarante parodia de Turguénev. Estos acontecimientos alcanzan cotas vertiginosas de farsa, entremezclados con la impactante noticia de la huida de Liza Tushina (arreglada por Piotr), que se arroja en brazos de Stavrogin, la destrucción causada por los incendios y el descubrimiento de los asesinatos del capitán Lebyadkin y su hermana.

Tanto el asesinato de Shatov como el suicidio de Kirilov muestran el mismo patrón de reversión y regresión a lo inhumano. Los desventurados conspiradores están lejos de compartir la despreocupación de Piotr por la vida humana, y mientras se produce el asesinato, Lyamshin y Virginski se ven sobrepasados, presas del pánico, por una involución a la animalidad. «Lyamshin dio un grito más animal que humano, siguió chillando sin pausa, con la boca muy abierta y los ojos saliéndosele de las órbitas […]. Virginski estaba tan asustado que también gritó como un loco, y con una ferocidad y un ansia de venganza que no se podían esperar de Virginski». La espeluznante muerte de Kirilov tampoco es la afirmación triunfal de una voluntad propia total; es, más bien, el acto demente de una criatura subhumana enloquecida y aterrorizada. La aniquilación de Dios, lejos de conducir a un dominio sobre el dolor y el miedo a la muerte, provoca el frenesí animal con el que Kirilov hunde sus dientes en la mano de Piotr. Al igual que el crimen de Raskólnikov, el suicidio de Kirilov es la autonegación y la autorrefutación de sus propias y grandilocuentes ideas.

Si ocurre que algunos personajes se hunden por debajo de sí mismos volviendo al nivel de la animalidad, Stepán Trofímovich sorprende al narrador elevándose por encima de sí mismo y superando finalmente sus eternas vacilaciones. Sus conmovedoras peregrinaciones sin rumbo, que Dostoievski tanto había deseado componer, lo sumergen en circunstancias totalmente nuevas. No hay nada más bonito, en este libro tan lleno de páginas notables, que el contacto desconcertante entre el «liberal» protegido y mimado, que se ha pasado la vida pronunciando frases bonitas y comentarios despectivos sobre el pueblo ruso, y los campesinos estupefactos con los que finalmente se encuentra. Hay una incomprensión mutua en ambos lados, ya que cada uno observa las extrañas maneras del otro con asombro. Sobre todo, el inspirado encuentro con la exenfermera que distribuye ejemplares del Nuevo Testamento permite a Dostoievski introducir su temática religiosa en medio de las perplejidades de Stepán Trofímovich.

La sorprendida dama se convierte inmediatamente en objeto de su afectuosa atención, y él se adapta a ella de forma dependiente, como había hecho durante la mayor parte de su vida con la señora Stavrogin. «Verá usted que a partir de ahora lo predicaremos [el Nuevo Testamento] en su conjunto, la gente común es religiosa, hay que admitirlo, pero todavía no conoce el Evangelio […]. Explicándoselo oralmente es posible para corregir los errores de ese notable libro, que, por supuesto, trataré con el mayor respeto». Enfermo, febril y a punto

de morir, intenta persuadirla de su genio no reconocido, dejándola totalmente confundida mientras dispone la administración de los sacramentos.

Desde las primeras páginas, Stepán Trofímovich es presentado no como un ateo, sino como una especie de deísta hegeliano. «Creo en Dios» —declara con aire de importancia— «pero creo en él como un Ser que se conoce a sí mismo solo en mí». Nada de lo que dice Stepán Trofímovich en estas últimas páginas contradice su aversión al antropomorfismo ingenuo de la fe popular, y el narrador mantiene un escepticismo bien justificado sobre «si se convirtió realmente, o si la majestuosa ceremonia de la administración de los sacramentos le impresionó y despertó la sensibilidad artística de su temperamento». Tampoco pierde su gusto por las bromas atrevidas sobre la religión, ni siquiera en su lecho de muerte. Es tras un arrebato imperioso de la señora Stavrogin, que finalmente ha llegado para hacerse cargo, que sonríe débilmente y dice: «Dios es necesario para mí, aunque solo sea porque es el único ser al que puedo amar eternamente».

Así pues, Stepán Trofímovich no muere como cristiano en el sentido estricto de la palabra, pero una lectura del Sermón de la Montaña le hace reconocer: «Amigo mío, toda mi vida he estado mintiendo». Y tras escuchar el pasaje de Lucas sobre «los demonios» que habían entrado en la piara de cerdos, declara: «Somos nosotros, nosotros y aquellos […] y Petrusha y los otros que están con él […] y yo quizás al frente de todos ellos». Estas palabras, aunque coherentes con la estructura de la trama, apenas conceden suficiente importancia a Stavrogin. Más convincente, y totalmente acorde con su carácter, es la declaración final de Stepán Trofímovich sobre su credo: «Toda la ley de la existencia humana simplemente se reduce a esto: el hombre debe inclinarse siempre ante lo infinitamente grande. Si los hombres se ven privados de lo infinitamente grande, no seguirán viviendo y morirán en la desesperación. Lo infinito e inconmensurable son tan necesarios para el hombre como el pequeño planeta en el que habita. Amigos míos, todos, absolutamente todos: ¡Viva la Gran Idea!». Esto no es cristiano en ningún sentido literal y difícilmente podría haber sido tomado como tal; pero contiene suficiente sentimiento por lo trascendente para constituir una respuesta a la arrogancia de lo puramente humano.

El suicidio de Stavrogin, que pone fin a la novela, había sido previsto por Dostoievski desde su primera toma de contacto con este personaje, pero es difícil decir cómo podría haberse presentado si se hubiera incluido el capítulo de la confesión. Como hemos visto en la conversación suprimida con Darya Shatova, es Stavrogin quien se siente poseído por todos los «demonios» ideológicos y, en última instancia, se ve como su fuente. En su estado actual, el libro solo contiene la afirmación un tanto débil, en la nota de suicidio de Stavrogin, de que «de mí no ha salido más que la negación, sin magnanimidad ni fuerza. Ni siquiera la negación ha salido de mí». Esta última frase no concuerda con las relaciones de Stavrogin con los demás personajes y puede haber sido incluida para reforzar el discurso final de Stepán Trofímovich. Sin el capítulo de la confesión, no cabe duda de que el libro termina de forma algo floja: el lector no sabe ni que Stavrogin ha hecho un intento sacrílego, proto-nietzscheano, de trascender los límites del bien y del mal, ni que su conciencia le ha llevado al punto de la locura. Su suicidio pierde así gran parte de su significado simbólico-histórico como autocondena de todas las ideologías que ha engendrado.

Sin embargo, la amplitud de su lienzo, la brillante ferocidad de su ingenio, el poder profético y la perspicacia de su sátira, su inigualable capacidad para dar vida y encarnar en los personajes las más profundas y complejas ideas morales, filosóficas y sociales, se combinan para hacer de este «poema-panfleto» la creación más deslumbrante de Dostoievski. Estamos ante un drama histórico-simbólico sin precedentes, que pretende abarcar todas las

fuerzas de la cultura rusa del siglo XIX hasta su época, y que no se parece a ninguna otra obra de la época en la literatura rusa o europea. Incluso con la avalancha de novelas de este tipo en el siglo XX, *Los demonios* sigue siendo insuperable como retrato asombrosamente premonitorio de los atolladeros morales, y de las posibilidades que tienen de traicionarse a sí mismos los más altos principios; y estos atolladeros morales han seguido persiguiendo el ideal revolucionario desde la época de Dostoievski hasta (más espectacularmente si cabe) la nuestra.

[1] LORD BYRON, *Complete Poetical Works*, Cambridge, MA, 1905.

[2] Ludwig FEUERBACH, *La esencia del cristianismo*, trad. George Eliot, Nueva York, 1957, pp. 270-271.

[3] Andrzej Walicki cita un pasaje de las posteriores *Conferencias sobre la Esencia de la Religión* en el que Feuerbach se refiere al «futuro hombre inmortal, diferenciado del hombre tal como existe actualmente en el cuerpo y la carne». Véase Andrzej WALICKI, *A History of Russian Thought,* Stanford, 1979, p. 317.

[4] Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres*, ed. Y. G. LE DANTEC, París, 1954, p. 82.

[5] Mario PRAZ, *The Romantic Agony,* Oxford, 1970, pp. 419-420.

PARTE V.
EL MANTO DEL PROFETA, 1871-1881

46.
EL CIUDADANO

Los Dostoievski habían estado viviendo a duras penas de los anticipos de Katkov, y con la conclusión de *Los demonios*, esta fuente de ingresos desapareció. Anna estaba decidida a ayudar a su marido a aumentar los ingresos familiares, y la oportunidad surgió cuando Dostoievski se dirigió a los editores para vender los derechos de *Los demonios* como un volumen independiente. Esperaba obtener una suma considerable, pero la lluvia de críticas desfavorables redujo el valor de la novela en el mercado, y las ofertas que recibió fueron irrisorias para una obra importante de un autor famoso. Así que él y Anna decidieron publicar el libro ellos mismos, realizando por fin un sueño que Dostoievski había alimentado desde mediados de la década de 1840. El proyecto era arriesgado desde el punto de vista financiero y podría hundirlos aún más en las deudas, pero las recompensas eran demasiado atractivas para resistirse a intentarlo.

Con justificado orgullo, Anna describe en sus memorias cómo hizo averiguaciones presuntamente inocentes entre libreros e impresores sobre costes, descuentos, etcétera, ocultando cuidadosamente su verdadero propósito, y aprendió los secretos del oficio. Los Dostoievski publicaron entonces *Los demonios* por su cuenta, comprando el papel, organizando la impresión y la encuadernación, y haciendo una edición de tres mil quinientos ejemplares. Anna llevó a cabo todas las negociaciones con los compradores, y los Dostoievski se lanzaron así a la aventura editorial. Esta fue, como escribe Anna con satisfacción, «la piedra angular de nuestra actividad editorial conjunta y, tras su muerte, de mi propio trabajo, que continuó durante treinta y ocho años»[1]. Cuando se agotó su primera edición, habían obtenido un beneficio de cuatro mil rublos.

Sin embargo, mucho antes de imaginar que podría convertirse en editor, Dostoievski ya había pensado en otro medio para salir de su humillante esclavitud salarial ante los editores y las editoriales. En su correspondencia desde el extranjero había mencionado varias veces la idea de una nueva publicación periodística, e incluso incluyó esa idea en el texto de *Los demonios.* Liza Drozdova, deseosa de ser «útil» a su país, le cuenta a Shatov su proyecto de un almanaque anual que sería una selección de hechos sobre Rusia, pero todos elegidos de tal manera que transmitieran «una intención, un pensamiento que iluminase todo el conjunto». Ya en 1864-1865, Dostoievski había tomado notas para una publicación que se llamaría

Cuadernos (*Zapisnye knizhki*). Este es claramente el origen de lo que se convirtió en su *Diario de un escritor*, y su esposa nos dice que él estaba pensando en comenzar tal publicación justo en este momento. Pero tenía miedo de empezar porque los riesgos económicos eran demasiado grandes.

Sin embargo, la inclusión de Dostoievski en el círculo literario-político de Meshcherski ya le había llevado a sugerir la publicación de un almanaque anual del tipo mencionado por Liza Drozdova como suplemento de la revista de Meshcherski, *El Ciudadano,* y un anuncio de dicho suplemento apareció en octubre. Además, la participación de Dostoievski en las revisiones de los artículos escritos por Meshcherski durante las reuniones nocturnas de los miércoles en la casa del príncipe, le permitieron ir convirtiéndose en miembro del consejo de redacción de la revista. Cuando, en el invierno de 1872-1873, se produjo una crisis editorial —Gradavski, editor moderadamente liberal, dimitió a causa de la injerencia del príncipe en los asuntos editoriales—, resultó natural que él, el famoso escritor ahora liberado de la carga de su novela, fuera la persona a la que todos acudieran para cubrir esta vacante.

Tras obtener la aprobación de las autoridades de prensa, el 20 de diciembre Dostoievski fue confirmado como redactor jefe de *El Ciudadano*. Comenzaba así una nueva etapa en la actividad literaria de Dostoievski, cuyos inesperados giros ideológicos sorprenderían tanto a sus amigos como a sus enemigos durante los siete años que le quedaban de vida. Su salario se fijó en la modesta suma de tres mil rublos al año, aunque también se le pagaría con tarifas espaciales por todas sus propias contribuciones. Anna apunta que, por primera vez en su vida literaria, podía contar con unos ingresos regulares, y además de esta ventaja tenía ahora la oportunidad de experimentar con su idea del *Diario de un escritor*. Después de su largo aislamiento de la escena literaria rusa, saboreó la oportunidad de hacer oír su voz sobre todas las cuestiones socioculturales a las que se enfrentaba su agitado país.

La aparición de Dostoievski en la redacción de *El Ciudadano* está recogida en una de las mejores memorias escritas sobre él. Varvara Timofeyeva, de 23 años, escribía entonces una columna sobre acontecimientos socioculturales en la revista radical *La Chispa* y trabajaba como correctora en la imprenta que producía *El Ciudadano*. En 1904, Timofeyeva, basándose en sus anotaciones en un cuaderno, nos ofrece una imagen sorprendente de Dostoievski en términos de lo que podría llamarse su fisonomía ideológica en esta época de su vida, y sus propios comentarios ayudan a definir el clima sociocultural al que él respondía por entonces.

En la imprenta se había corrido la voz de que Dostoievski iba a ser el próximo editor de *El Ciudadano,* y Timofeyeva apenas podía contener su emoción: «En unos instantes, llegaría aquí el famoso autor de *Pobres gentes* y *Memorias de la casa muerta*, el creador de Raskólnikov y *El idiota;* él llegaría y algo extraordinario y nuevo me sucedería». Lo que vio, sin embargo, fue a un hombre de mediana edad que «parecía muy cansado y estaba quizás enfermo». Se plantó allí «con un rostro sombrío y agotado, cubierto como una red por una especie de sombreados inusualmente expresivos causados por un movimiento fuertemente contenido de los músculos. Era como si cada músculo de este rostro de mejillas hundidas y frente ancha y alta tuviera vida propia, sus propios sentimientos y pensamientos. Y estos sentimientos y pensamientos se esforzaban irresistiblemente por salir a la superficie, pero no se lo permitía la férrea voluntad de este hombre frágil y, al mismo tiempo, de complexión gruesa, tranquilo y sombrío, de anchos hombros»[2]. Dostoievski estrechó la mano de su corrector, haciendo una ligera reverencia, tras una presentación formal. «Su mano estaba fría, seca y como sin vida. De hecho, todo en él aquel día parecía sin vida […]. Su voz apenas era audible y sus ojos apagados que se fijaban en mí eran dos puntos inmóviles»[3]. Se sentó en silencio en su mesa, leyendo las pruebas de imprenta durante una hora sin pronunciar una sola

palabra; incluso su pluma se movía en silencio sobre las hojas de prueba mientras hacía correcciones.

Según todos los indicios, Dostoievski era taciturno y reservado con los miembros de la joven *intelligentsia* como Timofeyeva. Tras las denuncias de *Los demonios* en la prensa radical y progresista, podía estar seguro de que sería mirado con repulsa por ellos como un renegado de las filas radicales, y ella misma corrobora esas sospechas. «En los círculos literarios liberales», escribe, «y entre la juventud estudiantil, con la que tenía cierta familiaridad, se le llamaba ceremoniosamente "loco" o —más delicadamente— "místico" o "anormal" (que, tal como se entendía en aquel a época, significaba lo mismo). Era la época en que se había calmado el estruendo del juicio de Nechaev y la publicación de *Los demonios* en *El Mensajero Ruso*. Nosotros, los jóvenes, habíamos leído los discursos de los célebres abogados del juicio en *La Voz* y en *Las Noticias de San Petersburgo,* y la novela de Dostoievski nos parecía entonces una caricatura monstruosa, una pesadilla de éxtasis místicos y psicopatología […]. Y después de que el autor de *Los demonios* asumiese la dirección de *El Ciudadano*, muchos de sus amigos y admiradores se volvieron contra él de una vez por todas»[4].

Incluso al margen de este trasfondo ideológico, Dostoievski demostró ser un supervisor exigente como editor. Dejó claro que deseaba que sus órdenes fueran obedecidas sin rechistar, incluso cuando eran irrazonables o imposibles de cumplir. «Ni su tono preventivo —escribe Timofeyeva—, al que yo estaba totalmente desacostumbrada, ni sus comentarios malhumorados y sus ansiedades exasperadas por una coma mal colocada, encajaban con mi imagen del escritor como *hombre*, del escritor como *sufridor*, del escritor como *vidente del corazón humano*»[5]. De hecho, Timofeyeva se sintió profundamente conmocionada un día por un episodio relacionado con Mijaíl Alexandrov, el capataz encargado de la composición, en el que Dostoievski, enfurecido por la explicación totalmente razonable de este hombre para no insertar un cambio de última hora en la prueba, le gritó «como un terrateniente» (*probarski*) que debía hacer el cambio. «"Ya sea en la pared o en el techo, quiero que se imprima [esto]", gritó», según Timofeyeva, «su rostro se volvió blanco como la muerte, sus labios se movieron espasmódicamente». Alexandrov contestó que no era capaz de hacer milagros; y ante esta irónica respuesta, Dostoievski tronó que necesitaba personas que cumplieran sus instrucciones al pie de la letra «con la devoción de un perro» (a Timofeyeva le indignó la expresión). Garabateó una nota en el acto, entregándosela a la silenciosa y pétrea Timofeyeva para que la transmitiese, exigiendo que Alexandrov fuera despedido inmediatamente. Pero la inserción fue descartada, la nota nunca fue transmitida y no se supo nada más sobre el despido de Alexandrov[6]. Cuando en 1875 Dostoievski se preparó para publicar su *Diario de un escritor* como una publicación independiente, hizo todo lo posible por poner a Alexandrov a cargo de su producción.

Varvara Timofeyeva tuvo que ir paso a paso hasta lograr superar su hostilidad hacia la escalofriante reserva de Dostoievski. El hielo se rompió una tarde, cuando repasaban las pruebas del artículo de Dostoievski sobre una exposición de arte en Petersburgo, y su análisis de una obra del artista N. N. Ge titulada *Una velada misteriosa*. Este cuadro representaba la Última Cena como si hubiera tenido lugar en el presente («todos los apóstoles del cuadro [se mostraban] como si fueran "socialistas" actuales»), y la obra era una de las favoritas de los radicales por esta razón[7]. El artículo de Dostoievski criticaba esta reducción del gran tema cristiano a un día en la vida de un radical ruso, y Timofeyeva lo cita escribiendo: «¿Dónde está el Mesías, el Salvador prometido al mundo, dónde está Cristo?»[8]. Al igual que la mayoría de los jóvenes radicales de la década de 1870, Timofeyeva se había vuelto sensible a

los valores morales del cristianismo, y se vio arrastrada por la pasión de la elocuencia de Dostoievski, que despertó el recuerdo de la reverencia por Cristo que le inculcó su madre, «una mujer de fe ardiente». «De repente», dice, «sin saber por qué, me sentí irresistiblemente movida a mirarlo […]. Fiódor Mijáilovich me miró intensamente y a bocajarro, con una expresión que parecía indicar que me había estado observando durante algún tiempo y esperando que yo volviera mi mirada hacia él». El rostro de la joven debió de revelar a Dostoievski que se había conmovido, aunque ninguno de los dos pronunció palabra alguna, y cuando, mucho después de la medianoche, se acercó a despedirse, él se levantó, le estrechó las manos y le habló con ternura mientras la conducía hacia la puerta. «Hoy te has agotado», le dijo solícito. «Date prisa en volver a casa y duerme bien. Que Cristo te acompañe»[9]. Timofeyeva volvió a casa esa noche llena de alegría por haber conseguido dar finalmente con quien ella sentía era el *verdadero* Dostoievski, por fin iluminado por el poder de su pensamiento y la profundidad de su sentimiento.

Aunque siempre estaba sujeto a repentinos cambios de humor, cuando se replegaba melancólicamente sobre sí mismo, sus relaciones con Timofeyeva se volvieron más abiertas y amistosas. Lo representa recitando algunos versos favoritos de la poesía de Nikolái Ogarev; versos en los que el poeta, abriendo la Biblia al azar, espera «que me llegue por voluntad del destino | la vida, y el dolor, y la muerte de un profeta». Timofeyeva continúa: «Fiódor Mijáilovich se levantó entonces, se plantó en mitad de la sala, y con ojos brillantes y gestos inspirados —como un sacerdote ante un altar de sacrificio invisible— nos recitó "El profeta" de Pushkin, y luego de Lermontov»[10]. Para Timofeyeva, parecía que los poemas «eran la propia confesión de Dostoievski. Hasta el día de hoy sigo escuchando cómo se reafirmó en dos ocasiones: "Solo sé que puedo soportar | […] Y puedo soportar»[11].

A pesar del creciente afecto de la joven radical por el profeta que empezaba a revelársele, algunas de sus declaraciones le resultaron desconcertantes. En el transcurso de una declaración espontánea sobre el peligro que supone para Rusia la absorción de influencias europeas, dijo: «Nuestro pueblo es santo en comparación con quienes viven allí […]. En Roma, en Nápoles, en la calle, me hicieron las ofertas más vergonzosas: jóvenes, casi niños. Vicios repugnantes, antinaturales, y abiertamente, ante todo el mundo, y nadie se molestaba por ello. ¡Intenta hacer eso entre nosotros! Toda nuestra gente lo condenaría, porque para *nuestro pueblo* eso es un pecado mortal, pero allí está en las costumbres, no es más que un hábito, solo eso». Cuando Timofeyeva objetó que no era *este* aspecto el que querían emular los admiradores de Occidente, replicó rencorosamente que «no hay otro», que «Roma se fue a pique porque intentar trasplantar Grecia en su suelo; se empieza por los lujos, las modas y las diversas ciencias y artes y se termina con la sodomía y la corrupción generalizada»[12].

Si Timofeyeva se oponía al extremado antioccidentalismo de Dostoievski, le resultaba aún más difícil aceptar sus predicciones literales de la fatalidad apocalíptica provocada por los recientes acontecimientos políticos. Levantando la cabeza de las pruebas de un artículo que trataba de Prusia, Bismarck y el papado, declaró: «No sospechan que pronto todo llegará a su fin. No tienen ni idea de que el Anticristo ha nacido y se aproxima». Dostoievski, dice ella, «pronunció estas palabras con una expresión en su rostro y en su voz como si me anunciara un secreto terrible y grandioso». Cuando ella expresó con cautela cierto escepticismo, él golpeó la mesa con el puño y «proclamó como un mulá en su minarete: "¡Viene el Anticristo! ¡Ya viene! Y el fin del mundo está más cerca, más cerca de lo que creen"». Timofeyeva confiesa, con cierta vergüenza retrospectiva, que no pudo evitar recordar la opinión que sobre él tenían sus camaradas populistas: «Desvaríos, alucinaciones epilépticas […] la manía de una idea […] una obsesión»[13].

Timofeyeva no tuvo una reacción tan negativa en otra de sus conversaciones sobre asuntos religiosos, cuando le preguntó: «¿Cómo entiende usted los Evangelios?». Ella reflexionó por primera vez sobre el asunto y respondió: «La realización de las enseñanzas de Cristo en la tierra, en nuestra vida, en nuestra conciencia». Cuando Dostoievski expresó su desilusión («¿Y eso es todo?»), ella lo pensó mejor y respondió: «No [...]. No todo termina aquí, en la tierra […]. Toda esta vida en la tierra es solo un paso a otra existencia». «¡A otros mundos!», exclamó triunfante, levantando el brazo hacia la ventana abierta de par en par, a través de la cual se veía un brillante y luminoso cielo de junio[14].

Este revelador intercambio centra el meollo de las preocupaciones ideológico-artísticas de Dostoievski durante la década de 1870: el conflicto entre una aceptación mundana (utópica, socialista y populista) de la moral cristiana y otra basada en la iluminación divina. Siguieron, unas palabras conmovedoras: «"Y qué maravillosa, aunque trágica, es esta tarea, decir esto a la gente", continuó, ocultando momentáneamente sus ojos con las manos, "maravillosa y trágica porque comporta mucho sufrimiento. Mucho sufrimiento, pero también mucha grandeza. Es imposible compararlo con ningún bienestar del mundo"»[15]. En ningún otro lugar del canon de Dostoievski encontramos otro pasaje que exprese con tanta sencillez y espontaneidad su concepción de la propia tarea creativa y los valores centrales de su teodicea.

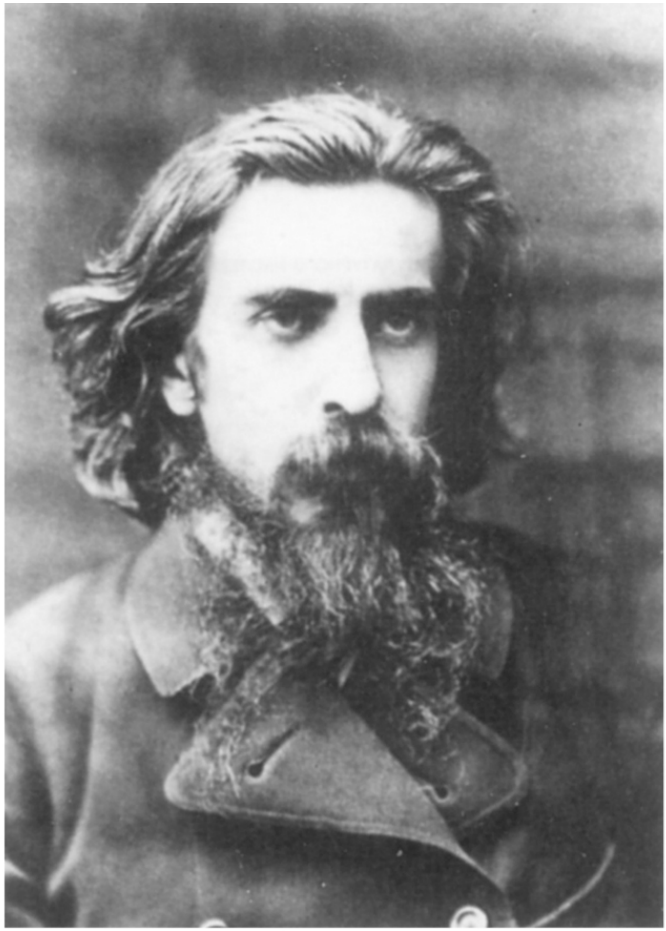
Estas conversaciones íntimas con Timofeyeva, combinadas con las expresiones públicas de las ideas populistas, influyeron en la opinión de Dostoievski sobre la nueva generación radical y le llevaron a suavizar el duro juicio expresado en *Los demonios*. A través de sus reacciones pudo comprobar que ya no existía una oposición *irreconciliable* entre los valores morales cristianos que había defendido durante toda la década de 1860 y los de los populistas. Todavía podía evocar cierta receptividad en la nueva generación, y esta capacidad fue confirmada también por una carta de Vsévolod Soloviov (hijo del famoso historiador S. M. Soloviov), que escribió a Dostoievski en cuanto supo que el novelista estaba de nuevo en Petersburgo.

Vsévolod Soloviov, que más tarde se convertiría en un conocido novelista histórico, acababa de iniciar su carrera como periodista. Le contó a Dostoievski lo mucho que sus novelas habían contribuido a forjar sus propias convicciones religiosas, sostenidas en las discusiones con los compañeros de escuela que hablaban de las doctrinas del ateísmo nihilista, tan de moda por entonces. A pesar de estas diferencias de opinión, le aseguró que estos camaradas «consideran *Crimen y castigo* como una de las mejores obras, sí, pero de todos modos […] la sociedad rusa todavía no le entiende como debería […] y escucha sus palabras […] sumida en la confusión y la consternación»[16]. Dostoievski se sintió tan conmovido por este homenaje que unos días después visitó a su joven admirador y le dejó su tarjeta. Devolviendo la visita, Soloviov pronto se convirtió en amigo y protegido literario de Dostoievski, y nadie en el futuro le apoyaría con más firmeza y constancia en la prensa rusa. Al igual que Timofeyeva, ayudó a aliviar el temor de Dostoievski de haberse aislado de la generación más joven, a la que esperaba disuadir de embarcarse en el camino autodestructivo de la revolución social.

Dostoievski también intercambió cartas con el hermano menor de Vsévolod, Vladímir, destinado a convertirse en el filósofo ruso más importante del cambio de siglo. Poeta y filósofo, Vladímir era una personalidad caprichosa, excéntrica y atractiva, con un sentido del humor caprichoso, un tipo de santo tonto altamente intelectualizado y espiritualizado, lo cual siempre implica en la cultura rusa alguna relación con lo religioso y lo sagrado. Vladímir había enviado un artículo a *El Ciudadano* en 1873, con una carta en la que hablaba con admiración de la negativa de la revista a aceptar «la reverencia supersticiosa» mostrada en la

literatura rusa por «los fundamentos anticristianos de la civilización», una reverencia que hacía imposible cualquier «juicio libre de estos fundamentos»[17]. Dostoievski rechazó el primer artículo de Vladímir, pero aceptó otro un año después, tras recibir una copia de su tesis de maestría, *La crisis de la filosofía occidental*. Esta talentosa obra había causado un considerable revuelo por su brillante estilo, su profunda erudición y su ataque a la aceptación reinante de un positivismo semicientífico incoherentemente mezclado con la profesión de los valores morales cristianos secularizados. Sostenía que el racionalismo occidental estaba en bancarrota, y afirmaba que los desarrollos más recientes del pensamiento occidental —Schopenhauer y la entonces de moda *Filosofía del inconsciente* de Eduard von Hartmann— iban en la dirección de una fusión con las verdades conservadas en las religiones de Oriente, concretamente en el cristianismo ortodoxo oriental.

Al igual que su hermano mayor, Vsévolod, Vladímir había pasado por un agudo periodo radical bajo la influencia de la lectura de Pisarev. Las novelas de Dostoievski habían sido uno de los remedios más eficaces que ayudaron a ambos hermanos a superar su nihilismo adolescente. Vladímir comentó en una ocasión que entre las páginas que más admiraba se encontraban ciertos pasajes de *Los demonios,* y estos habrían sido presumiblemente aquellos en los que Kirilov transita la mortal dialéctica de intentar sustituir al Dios-hombre por el Hombre-Dios. En efecto, el desenmascaramiento por parte de Dostoievski de los mortales peligros de un egoísmo desenfrenado fue decisivo para el pensamiento de Soloviov, que subraya constantemente la importancia de alcanzar una nueva reconciliación entre el yo atomizado, liberado de las ataduras religiosas del pasado, y una fuente revitalizada de valores morales absolutos.



26. Vladímir Soloviov.

Dostoievski, según Los nos cuenta Anna, estaba muy interesado en su joven admirador filósofo, que se convirtió en un visitante habitual de su casa en 1873. Le recordaba a su marido a un amigo de su juventud, el poeta y buscador de Dios Iván Shidlovski, atormentado y tempestuoso, que había desempeñado un papel importante en su propia formación artístico-espiritual. «Te pareces tanto a él en apariencia y carácter», le dijo una vez a Vladímir, «que en ciertos momentos siento que su alma vive en ti»[18]. El rostro pálido, enjuto y anguloso de Soloviov, sus grandes ojos negros fijos en una mirada distante, estaba enmarcado por mechones de pelo que caían hasta sus encorvados hombros. Se había comparado su imagen con la figura de Cristo que aparece en algunos iconos rusos, y ocasionalmente los campesinos, tomándolo por un sacerdote, se arrodillaban para obtener su bendición. Puesto que prefería la comparación con el arte italiano del Renacimiento, Dostoievski recordaba la imagen de Cristo en uno de sus cuadros favoritos de la Gemäldegalerie de Dresde, *La cabeza del joven Cristo* de Carracci.

Soloviov dejó Rusia en junio de 1875 para estudiar en el extranjero, y allí estudió detenidamente los escritos teosóficos y cabalísticos del Museo Británico. Presumiblemente bajo su inspiración, se embarcó abruptamente en un viaje a Egipto. Una misteriosa

revelación, que le fue concedida en una visión, le aseguró que en esta tierra de antiguos misterios encontraría a la Divina Sofía, la encarnación femenina de la Sabiduría Eterna. Un día se enteró de la existencia de una tribu en el desierto que supuestamente había conservado la antigua sabiduría cabalística, y decidió ir a su campamento vestido con su habitual ropa europea de color negro. Los beduinos locales lo tomaron por una especie de espíritu maligno, y la historia cuenta que a duras penas escapó con vida. Soloviov regresó ileso a Rusia en julio de 1876, y se hizo especialmente amigo de Dostoievski durante los últimos años de la vida del novelista.

Las tareas de Dostoievski como editor de *El Ciudadano* resultaron ser mucho más exigentes de lo que había previsto, en parte debido a lo exigente de sus propios estándares literarios y en parte porque las interferencias editoriales de Meshcherski le molestaban tanto como a Gradovski. Meshcherski era conocido sarcásticamente en los círculos radicales como el «Príncipe Punto Final» después de haber declarado rotundamente en uno de sus artículos que «es necesario poner fin a las reformas fundamentales [iniciadas por Alejandro II con la liberación de los siervos en 1861]»[19].

Los problemas de Dostoievski como editor también se vieron agravados por la despreocupación de Meshcherski por las normas que rigen la prensa rusa. A finales de enero de 1873, *El Ciudadano* publicó un artículo del príncipe en el que citaba directamente a Alejandro II preguntando al jefe de una delegación kirguís si hablaba ruso. Estaba prohibido citar tales declaraciones augustas sin un permiso especial, y el príncipe, acostumbrado a charlar con la realeza, no cumplió con esta formalidad. La responsabilidad legal no recayó en el autor, sino en el editor de la publicación, Dostoievski, que fue condenado a pagar una multa de veinticinco rublos y a pasar dos días en el calabozo. Su abogado le dijo que se declarase inocente, y más tarde comentó con ironía el consejo legal que le dieron (y que siguió) cuando la violación de la ley era perfectamente obvia.

A más tardar al final de su primer mes como editor, Dostoievski confiesa a su sobrina Sofía Ivanova que «mi agenda ha quedado desfigurada de manera tan horrible que solo puedo maldecirme por la determinación con la que en un arrebato asumí la dirección de la revista»[20]. Había prometido a Meshcherski que proporcionaría al semanario una columna de comentarios políticos, y escribió a Anna (que había llevado a los niños a Stáraya Rusa durante el verano) que «tengo que leer periódicos por docenas» para escribir dichos artículos políticos. No es de extrañar que confiese que «pensamientos horriblemente deprimentes y […] el abatimiento […] me han sobrevenido hasta llevarme al borde de la enfermedad al pensar que me he atado a todo este duro trabajo en *El Ciudadano* durante al menos otro año»[21].

Al solicitar una contribución del historiador nacionalista Mijaíl Pogodin, cuyos escritos acérrimamente patrióticos admiraba Dostoievski, se queja de que el semanario no tenía una secretaria que se ocupara de los asuntos rutinarios, y aún más, «mi principal fuente de angustia es la montaña de temas sobre los que me gustaría escribir yo mismo». «Hay mucho que decir», continúa, «y por eso me uní por primera vez a la revista […] este es mi objetivo y mi pensamiento: el socialismo […] ha corroído a toda una generación […]. Tenemos que luchar, porque todo ha sido pervertido. Mi idea es que el socialismo y el cristianismo son antitéticos. Eso es lo que me gustaría mostrar en toda una serie de artículos, y aquí estoy, ni siquiera he empezado»[22].

El verano de 1873 fue una época especialmente difícil para Dostoievski. Sus obligaciones editoriales le obligaban a permanecer en Petersburgo, separado de su familia en Stáraya Rusa. En sus cartas se lamenta de su tristeza y su soledad, sus sueños (a veces aterradores) sobre sus

hijos, su preocupación por la salud de Anna, y las dificultades para conseguir pasar unos días en el campo. Al relatar una pesadilla en la que su hijo Fedya se cae del alféizar de un cuarto piso, le dice a Anna: «Escríbeme cuanto antes si le ha pasado algo a Fedya […]. Creo en estas premoniciones, especialmente si contienen elementos verídicos, y no me calmaré hasta que reciba tu carta»[23].

Aunque ahora disponía de ingresos para sus propios gastos, Dostoievski seguía en apuros económicos cuando llegó el momento de pagar las cuotas de las deudas de su hermano fallecido Mijaíl. A finales de julio venció un plazo, y se vio obligado a empeñar su reloj para atender a esta obligación. Sin embargo, una velada con Pobedonostsev, cuya invitación aceptó a pesar de que llevaba una semana con fiebre, le sirvió de consuelo. Le cuenta a Anna, agradecido, que su anfitrión había sido muy solícito: «Me envolvió en una manta; él mismo me acompañó al bajar tres tramos de escaleras, con una vela en la mano, hasta la entrada de la calle». Lo que le resultó aún más gratificante fue la noticia de que este había leído *Crimen y castigo* con gran aprecio «por recomendación de cierta persona, admiradora mía y muy conocida por usted, a la que acompañó a Inglaterra». Pobedonostsev acababa de regresar de unas vacaciones en la isla de Wight con el zarevich Alejandro, que había sido huésped de la familia real británica. «En consecuencia», escribe Dostoievski, «las cosas no van tan mal (por favor, no hables de esto, querida Anechka)»[24].

Anna regresó a Petersburgo con los niños a finales de agosto de 1873, y Dostoievski pudo retomar la tranquila rutina de la vida familiar que tanto había anhelado durante su ausencia. Pero las ansiedades y la agotadora rutina de cumplir con los plazos semanales no cesaron ni un momento. Si la línea editorial de Meshcherski proporcionaba una constante fuente de fricción, los conflictos más graves surgieron cuando se enfrentaron en cuestiones socioculturales. En una ocasión, *El Ciudadano* se vio envuelto en una polémica con *El Periódico de San Petersburgo,* y tanto Dostoievski como el príncipe trabajaron en una respuesta. Meshcherski sacó a relucir la cuestión de las proclamas revolucionarias procedentes del extranjero que circulaban en el ambiente estudiantil, y sugirió que tales «distracciones» podrían evitarse si los estudiantes vivieran en dormitorios bajo la vigilancia de las autoridades. Dostoievski no tenía ninguna objeción a la mejora de las condiciones de vida de los estudiantes, pero explica en una nota al príncipe por qué tachó sin contemplaciones siete líneas «sobre la tarea de vigilancia del gobierno». «Tengo mi reputación como escritor», afirma Dostoievski, «y además tengo hijos. No tengo intención de destruirme». La siguiente frase, tachada en el texto original, ha sido descifrada: «Además, su idea se opone profundamente a mis convicciones y me llena el corazón de indignación»[25]. Esta última frase era, obviamente, demasiado poco diplomática para el rabiosamente reaccionario «Príncipe Punto Final», que, fiel a su estilo, replicó: «Supongo que no es usted de la opinión de que los estudiantes deben estar *sin* vigilancia»[26]. Aunque no se dio respuesta a este desafío, las odiosas siete líneas, que habrían arruinado para siempre la reputación de Dostoievski como partidario de un estado policial, quedaron sin imprimir.

Sus opiniones no se ajustaban claramente a ninguna línea oficial del gobierno, y su independencia provocó otro choque con la censura. Durante el bienio 1873-1874, una hambruna generalizada afectó a varias provincias rusas, y Dostoievski publicó varios artículos críticos con la respuesta del gobierno, especialmente en la provincia de Samaria. Estos artículos provocaron la ira de los guardianes de la prensa, que prohibieron la venta de ejemplares de *El Ciudadano* al público general. Solo los suscriptores podían recibir el semanario, lo que supuso una considerable pérdida de ingresos. Dostoievski escribió una carta de súplica a un alto funcionario de la prensa, pidiéndole que intercediera ante el

Ministerio del Interior, y la prohibición se levantó un mes después. A principios de 1874, las tensiones y el estrés de la edición de *El Ciudadano* empezaron a desgastar la salud de Dostoievski. Como señala Anna con tristeza, «Fiódor Mijáilovich, que tenía que salir de casa hiciese el tiempo que hiciese […] y sentarse durante horas en una sala de corrección sobrecalentada antes de que cada número fuera a la imprenta, empezó a resfriarse con frecuencia». En consecuencia, «su leve tos se agudizó y empezó a faltarle el aire», el comienzo del enfisema que finalmente le causaría la muerte. El médico le recetó un «tratamiento de aire comprimido», y «Fiódor Mijáilovich se sentaba bajo la campana [el aparato colocado sobre su cabeza] durante dos horas seguidas, tres veces por semana». Aunque «el tratamiento era muy beneficioso», «dificultaba aún más el cumplimiento de sus obligaciones editoriales»[27].

En marzo de 1874 Dostoievski cumplió por fin la sentencia que le condenaba a dos días de prisión en un calabozo. A. F. Koni, un funcionario del Ministerio de Justicia que lo admiraba, dispuso que la fecha se fijase a la conveniencia de Dostoievski. El cuartel de la guardia estaba en el centro de Petersburgo, y Anna llevó a su marido una maleta con «artículos de primera necesidad para pasar la noche». «Me preguntó si los niños le habían echado de menos, y quiso que les diera algunas golosinas de su parte y les dijera que había ido a Moscú a por juguetes»[28]. Anna consiguió que Maikov visitara a Dostoievski al día siguiente, y este, a su vez, se puso en contacto con Vsévolod Soloviov, que también pasó por allí. Soloviov encontró al prisionero sentado ante una pequeña mesa en una habitación espaciosa y «razonablemente limpia, bebiendo té, liando y fumando cigarrillos»[29], y hojeando un ejemplar de *Los miserables* de Hugo que le había prestado Timofeyeva.

Evidentemente, el encarcelamiento revivió los recuerdos de su reclusión en la Fortaleza de Pedro y Pablo casi un cuarto de siglo antes. Los dos hombres no se habían visto últimamente, y el más joven se quejaba de sufrir apatía. El mejor tratamiento, insistía Dostoievski, era el que el destino le había impuesto: un cambio repentino, el choque de nuevas situaciones y la necesidad de adaptarse a un nuevo entorno. «Cuando me encontré en la fortaleza, pensé: esto es el fin, creí que no aguantaría tres días, y —de repente— me tranquilicé […]. Fue una gran felicidad para mí: Siberia y la *kátorga*. La gente dice: ¡horror, resentimiento, hablan de que es justo que haya algún tipo de resentimiento! ¡Qué horrible tontería! Solo allí tuve una vida sana y feliz, allí logré comprenderme, mi querido amigo [...]. Entendí a Cristo. Entendí […] al hombre ruso y sentí que yo mismo era un ruso, que era uno más del pueblo ruso»[30].

Estas palabras no pueden considerarse un relato ni siquiera remotamente adecuado de las experiencias de Dostoievski tras su detención y durante sus años en el campo de prisioneros. Más bien transmiten la sensación de triunfo sobre las penurias que se vio obligado a soportar, y cómo se transformaron su personalidad y sus convicciones durante esos años. Salió de la prueba de su simulacro de ejecución con un sentido extático del valor infinito de la vida, y recuerda este momento de epifanía a Soloviov mientras siguen conversando. «Ah, la vida es algo maravilloso en cada incidente, en cada objeto, en cada palabra, hay tanta felicidad»[31]. A modo de conclusión, pidió a su admirador que visitara a Anna y le asegurase que estaba de buen humor, y le advirtió que debía hablarle en voz baja. Si los criados se enteraban de que su amo estaba detenido, concluirían que probablemente era culpable de robo.

Este acontecimiento tuvo sin duda su importancia en la renuncia de Dostoievski al cargo de editor el 1 de abril de 1874. También fue producto de la acumulación constante de razones relacionadas con la línea editorial. «Me preguntas qué he estado haciendo», escribe a Pogodin en noviembre de 1873. «Sigo estando enfermo y entrando regularmente en cólera. Tengo las

manos un tanto atadas. Al abordar la redacción hace un año, imaginé que sería mucho más independiente»[32]. La imposibilidad de escribir algo que no fuera periodístico también resultó un tormento continuo. Al principio de su cargo de editor le había dicho a Pogodin que «las formas de los relatos y las novelas pululan en mi cabeza y toman forma en mi corazón [...]. Veo que todo mi tiempo está ocupado por la revista […] y me invaden sentimientos de arrepentimiento y desesperación»[33]. A su angustia se sumó la hostilidad reinante hacia *El Ciudadano*. Todas las demás revistas de la época, explica Vsévolod Sovyev, criticaban a *El Ciudadano* con dureza e incluso con modos muy crudos. «Sobre el nuevo editor llovió una burla estúpida y vulgar desde todas partes. El autor de *Crimen y castigo* y *Memorias de la casa muerta* fue calificado de loco, maníaco, renegado, traidor; incluso se invitó al público a visitar la exposición en la Academia de Arte y a contemplar el retrato de Dostoievski pintado por Perov como prueba primordial de que ahí estaba ese loco, cuyo lugar estaba en un centro para débiles mentales»[34]. Es comprensible su deseo de huir de esta incesante lluvia de improperios.

Sin embargo, el año y medio que Dostoievski pasó como editor estuvo lejos de ser totalmente negativo, y una conversación relatada por Timofeyeva revela los cambios que se produjeron en su sensibilidad en esta época. Al comunicarle su intención de dimitir y comenzar a trabajar en una nueva novela, Dostoievski le sugirió que preguntase a sus amigos populistas de *Notas de la Patria* si tendrían espacio para una novela de este tipo el año siguiente. El hecho de que el autor de *Los demonios* pensara en publicar en la más importante de las revistas de izquierdas de la época indicaba, sin duda, un asombroso cambio de rumbo. Cuando Timofeyeva planteó la cuestión a G. Z. Eliseev, el mismo articulista radical que una vez había acusado a Dostoievski de calumniar a los estudiantes rusos en *Crimen y castigo*, este respondió «con la voz más amable: "Por supuesto, que lo envíe. Siempre encontraremos un lugar para él"»[35]. La siguiente novela de Dostoievski, *El adolescente* (*Podrostok*), se publicó así por entregas en las páginas de *Notas de la patria*, para asombro de todos y consternación de sus amigos más cercanos y antiguos.

[1] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, traducido y editado por Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 220.
[2] *DVS*, 2, p. 139.
[3] *Ibid*., p. 141.
[4] *Ibid*., p. 140.
[5] *Ibid*., p. 142.

[6] *Ibid*., pp. 163-164.
[7] *Ibid*., p. 144.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*., pp. 145-146.
[10] El poema de Lermontov es una traducción de la "Despedida" de Byron, publicada por primera vez en 1859. Véase *DVS*, 2, p. 517.
[11] *DVS*, 2, pp. 184-185.
[12] *Ibid*., pp. 179-180.
[13] *Ibid*., pp. 180-181.
[14] *Ibid*., pp. 161-162.
[15] *Ibid*.
[16] *Pis'ma*, 3, p. 229.
[17] Citado en *LN* 83, Moscú, 1971, p. 331.
[18] *Reminiscences*, p. 223.
[19] *DVS*, 2, p. 512.
[20] *PSS*, 29/Bk. 1, pp. 258-259; 31 de enero de 1873.
[21] *Ibid*., pp. 281-282; 23 de julio de 1873.
[22] *Ibid*., p. 262; 26 de febrero de 1873.
[23] *Ibid*., p. 282; 26 de julio de 1873.
[24] *Ibid.,* p. 284.
[25] *Ibid*., p. 307; 12 de noviembre de 1873.
[26] *Ibid*., p. 519.
[27] *Reminiscences,* p. 226.
[28] *Ibid*., p. 227.
[29] *DVS*, 2, pp. 211-213.
[30] *Ibid*.
[31] *Ibid*., p. 213.
[32] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 308; 12 de noviembre de 1873.
[33] *Ibid*., p. 262; 26 de febrero de 1873.
[34] *DVS*, 2, p. 209.
[35] *Ibid*.

47.
NARÓDNICHESTVO: POPULISMO RUSO

El sorprendente deseo de Dostoievski de ofrecer su siguiente novela a la principal revista populista, *Notas de la Patria* —editada por el poeta Nekrásov y el letal satírico Saltykov-Shchedrín, que le habían puesto en la picota sin piedad en la década de 1860— es un resultado directo del giro emprendido por los jóvenes intelectuales hacia una ideología conocida como *Naródnichestvo*, o populismo ruso. Esta nueva tendencia de la ideología radical alcanzó su punto álgido durante el juicio de Nechaev, cuyo efecto fue la destrucción de la moral utilitarista (o la falta de algo que pudiera llamarse moral) de la década de 1860. Hay muchas pruebas de que los conmovedores discursos pronunciados no solo por los abogados defensores, sino también por algunos de los acusados en nombre de la libertad y la justicia, produjeron un efecto arrollador en la juventud estudiantil que acudió en masa a la sala del tribunal y abarrotó los bancos. Para muchos, como escribió un coetáneo, «los juzgados aparecían como luchadores que combatían por liberar al pueblo de la opresión del gobierno. La juventud se rindió a la fascinación de la batalla por las ideas de la verdad y la justicia y trató de encontrar un camino mejor para hacerlas realidad»[1] que el ofrecido por el nechaevismo.

La cobertura periodística a nivel nacional reveló las tácticas de Nechaev en todos sus siniestros detalles, lo que provocó una repulsión horrorizada incluso entre aquellos que simpatizaban con sus objetivos. La considerable literatura de memorias dejada por los supervivientes del movimiento populista vuelve una y otra vez a su sentimiento de indignación al conocer la verdad. Vera Figner, por ejemplo, escribió que la «teoría de Nechaev —que el fin justifica los medios— nos repugnaba, y el asesinato de Ivanov nos daba asco»[2] (no obstante, más tarde sería miembro del comité ejecutivo de la organización terrorista Voluntad Popular, que planeó el asesinato de Alejandro II). Los círculos de jóvenes radicales que empezaron a formarse se tomaron a pecho las lecciones del nechaevismo y evitaron cualquier tentación de despreciar la moral en aras del interés superior de la causa revolucionaria. El príncipe Piotr Kropotkin, vástago de una antigua familia noble, destinado a hacer una distinguida carrera en la corte imperial, se convirtió en un destacado científico y en un anarquista y revolucionario; perteneció a uno de estos círculos (el grupo Chaikovski) y

dejó este retrato de su *ethos* dominante. «El círculo de autoeducación del que hablo se constituyó en oposición a los métodos de Nechaev. Los pocos amigos [del círculo] habían juzgado, con bastante acierto, que una individualidad moralmente desarrollada debía ser el fundamento de toda organización […] sea cual sea el programa de acción que adopte en el curso de los acontecimientos futuros»[3]. Sus observaciones subrayan la nueva dimensión ética que había pasado a primer plano en la autoconciencia radical.

La generación más joven abandonó así la moral utilitarista predicada por los ideólogos dominantes de la década nihilista de 1860, como Chernyshevski y Dobroliúbov, y reaccionó especialmente contra Pisarev, que había fomentado un elitismo entre la intelectualidad hacia el pueblo y preveía que la única esperanza de progreso residía en que la juventud formada se cultivase a sí misma a través del estudio de la ciencia. Cuando estas ideas se combinaron con el panegírico de Pisarev a las glorias de la autorrealización personal y el individualismo desenfrenado, la *Pisarevschina* de finales de la década de 1860 abrió el camino a una relajación del idealismo moral que había marcado las actividades de la *intelligentsia* tan notablemente en la primera parte de la década.

Este conjunto de ideas y actitudes fue duramente atacado en las *Cartas históricas* de Piotr Lavrov (1869-1870), que se convirtieron en una importante fuente de inspiración para la intelectualidad *narodnik* (populista) de la década de 1870. Durante los desórdenes estudiantiles en la Universidad de San Petersburgo en 1862, Lavrov, un ex coronel de artillería que había enseñado matemáticas en varias academias militares, alentó a los jóvenes rebeldes dirigiéndose a una de sus turbulentas reuniones con el traje militar completo. Más tarde fue detenido y despojado de su rango tras el atentado de 1865 contra Alejandro II (en el que no participó), y fue enviado a vivir a un barrio pobre del distrito norteño de Vologda. Allí escribió sus cartas y las publicó legalmente bajo un seudónimo. Al cabo de unos años escapó al extranjero y continuó su carrera como importante y respetado erudito y articulista que participó activamente en el movimiento radical europeo. Buen amigo de Karl Marx, se convirtió en el editor y principal colaborador de una revista radical rusa de emigrantes, *Adelante* (*Vpered*), escribiendo tanto como comentarista de los asuntos rusos como de erudito historiador del pensamiento social.

Las *Cartas históricas* de Lavrov componen un amplio estudio ensayístico cuyo tema es el ascenso de la civilización desde la barbarie. En el contexto ruso inmediato, su idea más influyente está contenida en su cuarta carta, "El coste del progreso", que evalúa el exorbitante precio pagado en sufrimiento humano por el avance de la civilización. Subraya la «deuda» que las minorías cultivadas (la *intelligentsia* rusa) tienen con los millones de sufridores (el campesinado ruso) que han trabajado a través de los siglos para proporcionarles los medios para que se cultivasen. ¿Cómo se puede saldar esta deuda? «Me eximiré de la responsabilidad que tengo por el sangriento coste de mi propio desarrollo», escribe Lavrov, «si utilizo este mismo desarrollo para disminuir el mal en el presente y en el futuro»[4].

Estas palabras produjeron un efecto electrizante en toda una generación de jóvenes rusos, que buscaban a tientas un ideal moral positivo. N. S. Rusanov, que más tarde se convertiría en un importante articulista, experimentó su impacto galvanizador cuando era un joven estudiante:

> En su día nos atrajo Pisarev, que nos habló de la gran utilidad de las ciencias naturales para hacer de los hombres «realistas pensantes» [...]. Queríamos vivir en nombre de nuestro «egoísmo cultivado», rechazando toda autoridad y haciendo que nuestra meta fuese una vida libre y feliz para nosotros y para los que compartían nuestras ideas. Y de repente el librito [de Lavrov] nos dice que hay otras cosas además de las ciencias naturales. La anatomía de las ranas por sí misma no nos

> lleva muy lejos [una alusión a Bazarov en *Padres e hijos* de Turguénev, que pasa su tiempo diseccionando ranas]. [...] Ahí está el pueblo, las masas hambrientas, agotadas por el trabajo, los trabajadores que sostienen ellos mismos todo el edificio de la civilización únicamente para hacer posible que nosotros estudiemos a las ranas […]. ¡Qué vergüenza nos dieron nuestros miserables planes burgueses para una vida personal feliz! Al diablo con el «egoísmo racional» y el «realismo pensante». A partir de ahora nuestras vidas deben pertenecer enteramente a las masas, y solo dedicando todas nuestras fuerzas al triunfo de la justicia social podríamos parecer algo más que unos fraudulentos morosos ante nuestro país y ante toda la humanidad[5].

Tal era el estado de ánimo abnegado con el que los jóvenes estudiantes «se dirigieron al pueblo» a principios de la década de 1870, y lo que esperaban encontrar en las aldeas rusas no solo era la absolución del pecado de sus privilegios, sino también una forma de vida moralmente superior, una Arcadia socialista primitiva mucho más atractiva que lo que ofrecían los países supuestamente más avanzados de Occidente.

Si Lavrov había inspirado a la juventud culta un sentimiento de culpa por las ventajas de las que disfrutaban, otro pensador populista, Nikolái Mijáilovski, les persuadió de que la aldea y el campesinado ruso albergaban tesoros insospechados que no debían entregarse a la ligera a la marcha del «progreso». Mijáilovski, que gozaba de un enorme prestigio en la década de 1870, era miembro del consejo de redacción y colaborador habitual de *Notas de la Patria,* y su columna mensual era devorada con avidez. Sus credenciales ante la nueva generación se habían establecido con un pequeño libro, *¿Qué es el progreso?*, que apareció poco después de las *Cartas* de Lavrov. Estas reflexiones son producto de la desilusión generalizada con Occidente, en particular con Francia, producida entre los progresistas rusos por el fracaso de las revoluciones de 1848, la asunción del poder por Napoleón III y la feroz supresión de la Comuna de París tras la guerra franco-prusiana. Retomando un estribillo que Herzen había expresado por primera vez después de 1848, y del que Dostoievski se había hecho eco en sus *Apuntes de invierno sobre las impresiones de verano* de 1863, Mijáilovski sostenía que una civilización occidental decadente no podía seguir sirviendo de guía a los rusos de izquierdas que buscaban ansiosamente el camino hacia un orden socioeconómico más justo.

Este desencanto encontró una expresión elocuente en la notable crítica de Mijáilovski al «progreso» tal y como se entendía este concepto en Europa. Utilizando las ideas de Charles Darwin y del entonces famoso Herbert Spencer, pero adaptándolas a sus propios fines, Mijáilovski sostenía que el progreso debía medirse en términos de la riqueza y la diversidad de la vida humana que fomentaba, y no únicamente por la acumulación de la producción de bienes materiales. Entendido solo en este último sentido, como ocurría en Europa, el progreso podía destruir la integridad de toda la vida individual que aún se conservaba en las formas sociales menos desarrolladas (es decir, la aldea rusa). Las llamadas leyes científicas «objetivas» que rigen la sociedad —las leyes elaboradas por el pensamiento social occidental — no ayudan a elegir entre estas dos nociones de progreso, y Mijáilovski sostenía que había que introducir un criterio «subjetivo» (moral) a favor de la protección del individuo.

Así, Lavrov y Mijáilovski rechazaron el culto a la «ciencia» —tan típico del nihilismo de los años 1860— como base última de los valores humanos; rompieron firmemente con las ideas que no dejaban un espacio propio (al menos en teoría) al individuo y, por tanto, a la moral. Para estos pensadores, como mucho antes para Kant, la ciencia determina las leyes del mundo físico pero no de los deseos e ideales humanos. Lavrov apeló directamente a la sensibilidad moral de los intelectuales como base de su radicalismo; y también Mijáilovski, en su crítica del progreso con tintes eslavófilos, utilizó criterios morales «subjetivos» para

justificar el rechazo que le generaba su avatar occidental. Estos aspectos del pensamiento populista estaban mucho más cerca de las opiniones de Dostoievski que de cualquier otra cosa que hubiera encontrado antes entre los ideólogos radicales.

Uno de los dogmas de la ideología radical de la década de 1860, expuesto con mayor intensidad por Chernyshevski, era un materialismo monista —supuestamente la última palabra en cuanto al pensamiento «científico»— que excluía la posibilidad de una entidad como el «libre albedrío». Para Dostoievski, era una *necesidad* moral y psicológica del individuo el experimentarse a sí mismo como libre, y ahora encontraba en los textos populistas clave una afirmación decisiva precisamente de lo que había mantenido todo el tiempo, algo que el nihilismo había declarado inexistente. «Tomo como punto de partida» —afirmaba Lavrov— «el hecho de la conciencia de la libertad, y sobre la base de este hecho construyo un sistema coherente de proceso moral»[6]. Del mismo modo, Mijáilovski escribía que «la sociedad obedece a ciertas leyes en su desarrollo; pero no es menos incuestionable la conciencia inherente al hombre de que es libre para escoger sus actos. En el momento de la acción soy consciente de que asumo una meta libremente, y esto lo hago de forma del todo independiente de la influencia de las condiciones históricas»[7].

Al igual que Dostoievski diez años antes, la generación de la década de 1870 rechazaba ahora explícitamente el incongruente intento de extraer una moral de la obligación del «egoísmo racional», y nadie lo atacó más incisivamente que Mijáilovski. «Aferrándonos a esta fórmula», argumentó Mijáilovski, «perdimos de vista el hecho de que, para empezar, la extensión de nuestro ego personal hasta el punto del autosacrificio, hasta la posibilidad de identificarnos con una vida ajena, es tan real como el más crudo egoísmo. Y que, en segundo lugar, la fórmula de que el sacrificio es un puro disparate no cubre en absoluto nuestra propia situación psicológica, pues más que nunca estamos dispuestos a hacer los sacrificios más extremos»[8]. Tras semejante pasaje, no sorprende saber que estaba la admirada lectura que el crítico había leído de *Crimen y castigo*.

Este renacimiento entre los populistas de una sensibilidad hacia la ética del autosacrificio, tan conmovedoramente dramatizada en esa obra, iba de la mano de un renovado respeto por el propio cristianismo. En un discurso pronunciado en 1872, Mijáilovski explicó que «el mundo antiguo no conocía la idea de la individualidad. El hombre como algo más allá de las castas, estratos y nacionalidades fijas no significaba nada para la antigüedad [...]. El cristianismo imprimió una característica completamente nueva a la historia. Hizo surgir el pensamiento del valor absoluto del hombre y de la personalidad humana […] en adelante, para todos los pueblos, a pesar de los retrasos, los errores y los extravíos, solo hubo una meta: el reconocimiento absoluto del hombre, de la personalidad humana y de su desarrollo polifacético»[9]. Una visión tan positiva del cristianismo por parte de un portavoz de los radicales habría sido inconcebible en la década de 1860, pero entonces identificaba su propio ideal sociocultural —un socialismo populista basado en el valor supremo de la personalidad humana— con el surgimiento del cristianismo como religión mundial.

Esta revalorización del cristianismo era típica del estado de ánimo de la generación de la que Mijáilovski se había convertido en portavoz. D. N. Ovsyaniko- Kulikovski, el gran historiador de la intelectualidad rusa de fin de siglo, subrayó en consecuencia que lo que distinguía a los populistas de la década de 1870 de la generación anterior era, sobre todo, su «religiosidad psicológica». «En lugar de la atracción exclusiva por las ciencias físicas, apareció un vivo interés por las cuestiones sociales, económicas e históricas, en particular, por la historia de los movimientos del pueblo, por el *Raskol* [los disidentes religiosos] y las sectas». El indiferentismo y el escepticismo en materia de religión, que tanto impulsó la

tendencia «pisarevista», disminuyeron notablemente. Despreocupada por la religión dogmática, por la religión oficial, la nueva generación mostró un interés inconfundible por los Evangelios, por la ética cristiana y por Cristo hombre[10].

Mijáilovski contribuyó a infundir en la mentalidad populista las ideas proudhonianas, que traducen las esperanzas mesiánicas de la fe cristiana en términos modernos y secularizados. N. V. Sokolov, un amigo de Mijáilovski que fue detenido y juzgado a mediados de la década de 1860 por un libro titulado *Los herejes*, declaró en un tribunal abierto que «toda la culpa de los socialistas herejes consiste en que buscan el Reino de Dios no en las nubes, sino en la tierra». «Hacedme callar», dijo a sus jueces, «si encontráis en mis palabras alguna perversión del mandamiento del amor cristiano al prójimo. Lo único que sé es que ninguno de vosotros ama a Cristo más que yo»[11]. Dostoievski había aceptado una visión similar del socialismo en la década de 1840, y se encontró un ejemplar de *La celebración del domingo* de Proudhon en su habitación en el momento de su detención en 1849. Tanto si había leído declaraciones como las de Sokolov como si no, el espíritu que transmitían le era familiar por su propio pasado y estaba omnipresente en la cultura rusa de la década de 1870.

Así pues, el *naródnichestvo* no podía dejar de suscitar la simpatía de Dostoievski, que se unió aquí tanto a los eslavófilos como a los populistas. Todos estaban alarmados por el crecimiento del capitalismo en el país, y consideraban que las instituciones socioeconómicas existentes del campesinado (y, por tanto, el modo de vida y el *ethos* del que surgían) tenían un valor único y precioso en sí mismas y en su forma actual. La tarea más esencial de los populistas, sobre todo ante el creciente ritmo de la industrialización, era proteger la vida campesina de las fuerzas que conducían a la desintegración de la comuna. «En Rusia», había declarado Mijáilovski en 1872, invirtiendo el impulso anterior del radicalismo ruso, «solo se requiere la *preservación* de los medios de trabajo en manos de los trabajadores, una garantía para los actuales propietarios [los campesinos] de su propiedad»[12]. Ya en 1850, Dostoievski había estado de acuerdo con los eslavófilos en que las concepciones europeas de una revolución obrera no eran relevantes para las condiciones sociales rusas, y Mijáilovski estaba ahora presumiblemente de acuerdo con esas opiniones, renunciando de hecho a la revolución sociopolítica en favor de la salvaguarda de los intereses económicos del campesinado.

Aunque los populistas aceptan ahora la virtud cristiana de la abnegación, que para Dostoievski se encuentra en la raíz de la *obshchina* campesina en una sociedad en la forma modificada, prefirieron plantear sus ideas en términos más contemporáneos. Mijáilovski elaboró así su propia variante «sociológica» del mito generalizado de que la vida campesina era valiosa por sí misma. El criterio de progreso, argumentaba, debería ser el logro en la vida humana de la personalidad más armoniosa y completa. Desde este punto de vista, aunque Europa había alcanzado un «estadio» de desarrollo social superior al de Rusia, el campesino ruso representaba un «tipo superior» de humanidad frente a su homólogo, el trabajador industrial europeo. En el cumplimiento de sus tareas diarias, el campesino ruso empleaba todas sus capacidades físicas y mentales y, por lo tanto, seguía siendo un individuo integral; el trabajador industrial europeo, cada vez más escindido por los refinamientos de la división del trabajo, había sido literalmente reducido a un engranaje deshumanizado. En su ideología del *pochvennnichestvo,* aún apreciada en privado, Dostoievski esperaba que los intelectuales europeizados retornaran a los valores encarnados en su tierra natal para crear una síntesis nueva y más rica, y el objetivo del populismo era salvaguardar el valor único encarnado en el tipo de vida superior del campesino ruso, elevándolo a un «estadio» superior sin destruir sus virtudes insustituibles.

Aunque *el pochvennichestvo* y el *naródnichestvo* no pueden equipararse sin más, la similitud en la perspectiva general —sobre todo la desafección casi eslava con la civilización europea— es, sin embargo, evidente. A Mijáilovski le había horrorizado la descripción de Marx de la «acumulación primitiva», el proceso por el que los campesinos ingleses habían sido obligados a abandonar la tierra para crear un proletariado industrial dependiente del trabajo asalariado. «La razón y el sentimiento moral no influyeron en el desarrollo económico de Europa», había declarado indignado a los defensores de la expansión industrial de Rusia según las pautas europeas[13]. Para exorcizar la monstruosa imagen del mal que se exhibía en el Palacio de Cristal de la Feria Mundial de Londres, Dostoievski había apelado igualmente a los valores morales que aún predominaban en las raíces de la vida rusa. Mijáilovski escribió entonces que «no solo no despreciamos a Rusia, sino que vemos en su pasado, y aún en su presente, mucho en lo que podemos confiar para alejar las falsedades de la civilización europea»[14].

La actividad de los populistas a principios de la década de 1870 bien podría haberle parecido a Dostoievski una respuesta muy en la línea de todo lo que había estado promoviendo en sus libros. Una descripción clásica de sus objetivos e ideales en la primavera de 1874 puede encontrarse de nuevo en las memorias del príncipe Kropotkin. La principal preocupación de todos, escribe, era encontrar la respuesta a una importante pregunta:

> ¿De qué manera podrían ser útiles a las masas? Poco a poco, llegaron a la conclusión de que la única manera era establecerse entre el pueblo y vivir la vida del pueblo. Los jóvenes llegaron a los pueblos como médicos, ayudantes de médicos, como escribas de las aldeas, incluso como obreros agrícolas, herreros y leñadores. Las muchachas aprobaron los exámenes para el profesorado, aprendieron partería o enfermería y se fueron por centenares a los pueblos, dedicándose a la parte más pobre de la población. Fueron allí sin ninguna idea de reconstrucción social en mente, ni ningún pensamiento de revolución. Simplemente querían enseñar a leer a la masa de los campesinos, instruirlos en otras cosas, darles ayuda médica y, de este modo, ayudarlos a salir de su oscuridad y miseria, y aprender al mismo tiempo cuáles eran *sus* ideales populares de una vida social mejor[15].

Esta imagen es demasiado idílica, aunque puede aceptarse como un relato de primera mano del estado de ánimo profundamente altruista con el que los jóvenes populistas acudían al pueblo. Su objetivo era también «elevar la conciencia» del pueblo y preparar el camino para la revolución. Algunos grupos, influenciados por Bakunin, estaban convencidos de que solo era necesaria una chispa para encender el fuego de la revuelta entre los descendientes de Pugachev y Stenka Razin, y se sintieron decepcionados al encontrar al pueblo ruso tan angustiosamente inmune a su retórica incendiaria. Los campesinos, en general, no querían saber nada de estos jóvenes cultivados que aparecieron misteriosamente entre ellos vestidos con ropas de campesinos, y los denunciaron lealmente a la policía. Dostoievski había profetizado una reacción semejante en las páginas finales de *Los demonios*, cuando su patético inocente, Stepán Verjovenski, decidió «ir al pueblo» del que había estado hablando mal toda su vida.

Toda la Rusia alfabetizada se vio conmovida por esta cruzada moral, que de pronto, y aparentemente de forma espontánea, movió a miles de los mejores jóvenes a «dejar sus patrimonios» (muchos procedían de familias ricas y de alta posición) para «irse al pueblo». El ministro de Justicia, el conde Pahlen, observó sorprendido que muchas familias respetables ayudaban a sus propios hijos a embarcarse en esta irresistible efusión de esfuerzos para realizar el ideal cristiano del amor, el ideal de ayudar y consolar a quienes sufren. S. M.

Kravchinski, uno de los que participaron y un sentimental (unos años más tarde mataría a puñaladas a plena luz del día al jefe de la policía secreta rusa), habló del movimiento como algo que apenas «podía denominarse político. Era más bien una especie de procesión, una cruzada que se distinguía por su carácter contagioso y por la omnipresencia propia de un movimiento religioso. La gente buscaba no solo la consecución de un objetivo práctico definido, sino también la satisfacción de una profunda necesidad de purificación moral personal»[16].

Dostoievski bien pudo discernir en lo que escuchó de estos acontecimientos —y toda la sociedad rusa bullía con rumores sobre ellos— el comienzo de la realización de su propio ideal sociopolítico. Porque a los jóvenes populistas no solo les preocupaba educar y despertar al pueblo, también deseaban ser ellos mismos instruidos, asimilarse a él, conocer sus valores y creencias. Dostoievski siempre había soñado con esa fusión entre la *intelligentsia* y el pueblo, y bien podría haber creído, durante la loca primavera y el verano de 1874, que por fin había amanecido el ansiado día. Pero, así y todo, un importante artículo de Mijáilovski sobre *Los demonios* en *Notas de la Patria* reveló el abismo que existía entre los radicales y él mismo, un abismo que nunca sería superado.

Mijáilovski, que se esfuerza por tratar a Dostoievski con respeto como «uno de los escritores contemporáneos de más talento», centra su crítica en la descripción que hace Dostoievski del radicalismo ruso como el producto final de la desintegración de la influencia europea en la cultura rusa. Según Dostoievski, las clases cultas rusas se habían desvinculado del pueblo ruso y, al mismo tiempo, de la religión del pueblo, por lo que habían perdido la capacidad de distinguir entre el bien y el mal. De ahí que estuvieran inevitablemente condenadas a la destrucción descrita en *Los demonios*. Sin embargo, Mijáilovski objeta que no es necesario compartir las convicciones religiosas del pueblo para aceptar los valores morales encarnados en su modo de vida. Señala que Dostoievski utiliza la palabra «Dios» en *Los demonios* unas veces para referirse a un ser supremo y otras como sinónimo de particularidades y costumbres nacionales, identificando así el apego al pueblo ruso con la fe religiosa. Pero esta teoría es «sencillamente imposible», y Mijáilovski desvincula cuidadosamente la cuestión de la religión de la de la relación entre los intelectuales y el pueblo[17].

Para el novelista, solo existe la condena inequívoca de la *intelligentsia* pronunciada en *Los demonios* o la glorificación igualmente inequívoca y acrítica del pueblo en sus piezas periodísticas. Dostoievski es «un hombre feliz», escribe con envidia Mijáilovski; «sabe que, pase lo que pase con el pueblo, al final se salvará a sí mismo y a nosotros»[18]. Todos los que no comparten esta fe en el pueblo, con todas sus costumbres y creencias, son llamados *citoyens* por Dostoievski, el apelativo francés que subraya su alejamiento de su tierra natal. Pero sea cual sea el pasado, prosigue Mijáilovski, es un error pasar por alto el nuevo grupo de *citoyens* (los populistas), que, aunque comparten su veneración por «la verdad del pueblo ruso», encuentran las tradiciones de esta «verdad» contradictorias y confusas; solo aceptan la parte que coincide con los principios generales de «humanidad» adquiridos de otras fuentes (los ideales de justicia social encarnados en el socialismo occidental). De hecho, como Mijáilovski recalca de forma penetrante, el propio Dostoievski hace lo mismo en muchos casos, aunque se niega a reconocer que identifica arbitrariamente sus propios valores humanos con «la verdad del pueblo ruso».

En un pasaje que se hizo famoso y del que se hace eco Lavrov, Mijáilovski escribe que estos ciudadanos están dispuestos a renunciar a agitar a las masas en favor de los derechos legales y políticos que solo les beneficiarían a ellos mismos como miembros de la clase

cultivada, y trabajar por las reformas sociales que benefician inmediatamente al pueblo. «Dando preferencia a las reformas sociales sobre las políticas», explica Mijáilovski, «solo estamos renunciando al fortalecimiento de nuestros derechos y al desarrollo de nuestra libertad como instrumentos para la opresión del pueblo e incluso para mayores pecados»[19]. Amonestando directamente a Dostoievski, escribe: «Si dejaras de jugar con la palabra "Dios" y conocieras algo más de cerca tu vergonzoso socialismo, te convencerías de que coincide al menos con algunos elementos de la verdad del pueblo ruso». En lugar de atacar a los que ahora comparten una reverencia común por el pueblo y su «verdad», insta a Dostoievski a mirar a su alrededor y prestar atención a todos los nuevos «demonios» que han surgido recientemente para asolar el país:

> Rusia, ese inválido frenético que usted ha descrito, está siendo ceñida con vías férreas, salpicada de fábricas y bancos, y en su novela no hay ni una sola indicación de este mundo. Usted centra su atención en un insignificante puñado de locos y sinvergüenzas. En su novela no hay ningún demonio de la riqueza nacional [la expansión industrial a costa del bienestar del pueblo], el demonio más extendido de todos y el que conoce menos que todos los demás los límites del bien y del mal[20].

Al reconocer el impacto del artículo de Mijáilovski en el siguiente número de *El Ciudadano*, Dostoievski lo calificó como «una nueva revelación para mí». Dostoievski se sintió conmovido por la gravedad del tono de Mijáilovski, con su expresión profundamente sentida del deseo de los populistas de sacrificarse en nombre del pueblo. Pero no se hacía ilusiones sobre el punto principal en el que él y los populistas seguirían discrepando, y puso el dedo en la llaga crucial de la discordia entre ellos, por mucho que sus opiniones pudieran coincidir en otros aspectos. «Pero escribir y afirmar que el socialismo no es ateo», amonestó a Mijáilovski, «y que el ateísmo no es su esencia central y fundamental, eso me sorprende enormemente».

Justo en esta época (1873), el antagonismo entre el radicalismo y la fe religiosa había sido proclamado rotundamente por una resolución de la sección eslava de la Primera Internacional. Bajo la influencia de Bakunin, se había declarado a favor del «ateísmo y el materialismo» y se había comprometido a «luchar contra cualquier tipo de culto divino, contra todas las confesiones religiosas oficiales y […] a esforzarse por erradicar la idea de la divinidad bajo todas sus manifestaciones»[21]. «El socialismo también es cristianismo», había anotado Dostoievski en sus cuadernos (1872-1875), «pero propone que puede triunfar con la razón»[22]. Estas palabras indican su conciencia de la inspiración cristiana que subyace en el socialismo populista, pero señalan lo que él consideraba su contradicción interna.

En uno de los artículos más llamativos de Dostoievski, "Una de las falsedades de hoy en día" (en el que pretendía liberarse de las sombras que se cernían sobre su nombre en lo que respecta a *Los demonios*), Dostoievski se centró en el ateísmo procedente de David Strauss a efectos de su discusión encubierta con los populistas. «La gente me dirá, tal vez […] que, por ejemplo, aunque Strauss odie a Cristo y se haya propuesto como objetivo de su vida burlarse del cristianismo, sin embargo adora a la humanidad en su conjunto y su enseñanza es tan elevada y noble como puede serlo». Está dispuesto a admitir que «los objetivos de todos los líderes actuales del pensamiento progresista europeo son filantrópicos y magníficos». Pero también está convencido de algo más, que expresa en una poderosa parrafada que ahora parece especialmente clarividente: «Si se les diera a todos estos grandes maestros contemporáneos la posibilidad de destruir la vieja sociedad y construirla de nuevo, el

resultado sería tal oscuridad, tal caos, algo tan burdo, ciego e inhumano que toda la estructura se derrumbaría al son de las maldiciones de la humanidad antes de que pudiera completarse. Una vez que ha rechazado a Cristo, el corazón humano puede llegar a extremos asombrosos. Eso es un axioma». Dostoievski argumentaba así que incluso aquellos que consideraban el socialismo como una actualización de los ideales cristianos —como habían empezado a hacer de nuevo los populistas— no eran inmunes a las tentaciones del nechaevismo, aunque hubieran rechazado la base utilitarista de su táctica.

Sin embargo, dado que los populistas rusos ya no vinculaban el ateísmo a un rechazo de la moral cristiana o de las enseñanzas de Cristo como tal, se producirá un notable cambio de acento en la relación de Dostoievski con este nuevo tipo de radicalismo. Lo tratará con una suavidad de tono que contrasta con sus polémicas de la década de 1860, y su atención artística ya no se centrará en figuras como el hombre del subsuelo (que niega la posibilidad de *cualquier* tipo de moralidad, según los principios nihilistas) o como Raskólnikov y Stavrogin, que sustituyen la conciencia cristiana por un cálculo utilitarista o por una teoría proto-nietzscheana de indiferencia amoral más allá del bien y del mal. Los populistas habían llegado a aceptar los valores cristianos de «la verdad del pueblo ruso», por lo que creía que podía dirigirse a ellos en términos de una moral que no rechazarían automáticamente.

Dostoievski siempre ha insistido en que el ruso sabe en el fondo de su corazón que ha pecado; el europeo, en cambio, acepta complacientemente la mala fe como algo perfectamente justificado. En este contexto, Dostoievski hizo una de sus declaraciones más célebres: «Creo que la principal y más básica necesidad espiritual del pueblo ruso es la necesidad de sufrir, un sufrimiento incesante e incansable, en todas partes y en todo. Creo que el pueblo ruso está impregnado de esta necesidad desde tiempos inmemoriales. Siempre hay un elemento de sufrimiento, incluso en los momentos felices del pueblo ruso, y sin él su felicidad es incompleta». El imputado «amor al sufrimiento» del pueblo ruso significaba un deseo de redención moral y espiritual, que al final se impondría a los males de la época actual.

Su gran ambición había sido siempre reconciliar a la refractaria y radicalizada generación joven, si no con las condiciones existentes de la vida rusa, sí con el gobierno que, como él estaba convencido, ofrecía la única posibilidad de cambiar esas condiciones para mejor. Esta nueva base de diálogo le ofrecía, pues, una oportunidad inigualable, que trató de aprovechar publicando su siguiente obra en la propia revista de Mijáilovski, *Notas de la Patria*. El eslabón más débil de la ideología de los populistas era su voluntad de venerar «la verdad del pueblo ruso» mientras se negaba a aceptar la raíz de esta «verdad» en la creencia heredada del pueblo en Cristo como el Dios-hombre divino. ¿Cómo podían los populistas idolatrar al pueblo sin adherirse también a la fe religiosa de la que surgían todos los valores morales del pueblo, que para Dostoievski constituía su único anclaje firme? El tema de la necesidad de la fe religiosa adquiere una nueva importancia e intensidad en las novelas de este último periodo y se sitúa de forma llamativa en primer plano. Sin duda, siempre había estado presente, pero subordinado a la defensa de la ética cristiana del amor y la abnegación contra los ataques nihilistas. Dostoievski y los populistas seguirían discrepando en esta fatídica cuestión de la fe religiosa, aunque siguieron existiendo suficientes puntos de contacto para que adquiriera un estatus único como alguien que, a pesar de su lealtad al zar, logró trascender la estrecha adscripción a un determinado bando. Y trató de utilizar esta posición especial, a medida que avanzaba la década de 1870, para evitar la catástrofe que se acercaba a su país a pasos agigantados, ya que los populistas, antes pacíficos y apolíticos, se entregaron por desesperación al terror.

[1] Citado en B. S. Itenberg, *Dvizhenie revolyutsionnogo Naródnichestvo*, Moscú, 1965, p. 136.
[2] *Ibid*., pp. 136-137.
[3] Piotr *Kropotkin*, *Memoirs of a Revolutionist*, Garden City, NY, 1962, p. 201.
[4] P. L. Lavrov, "The Cost of Progress", en *Russian Philosophy*, ed. J. M. Edie, J. P. Scanlan y M. B. Zeldin, 3 vols., Chicago, 1964, 2, p. 141.
[5] Citado en Itenberg, *Dvizhenie revolyutsionnogo Naródnichestvo*, p. 83.
[6] Citado en V. V. Zenkovski, *A History of Russian Philosophy*, trad. G. L. Kline, 2 vols., Londres, 1953, 1, p. 354.
[7] *Ibid*., p. 369.
[8] N. K. Mijáilovski, *Polnoe sobranie sochinenii*, 10 vols., San Petersburgo, 1909, 4, pp. 38-39.
[9] Citado en James H. Billington, *Mijáilovski and Russian Populism,* Oxford, 1958, pp. 131-132.
[10] D. N. Ovsyaniko-Kulikovski, "Istoria Russkoi intelligentsia", en *Sobranie sochinenii*, 10 vols., San Petersburgo, 1910-1911, vol. 8, parte 2, p. 197.
[11] Citado en Billington, *Mijáilovski*, p. 132.
[12] *Ibid*., pp. 67-68.
[13] *Ibid*., p. 67.
[14] *Ibid*., p. 66.
[15] Kropotkin, *Memoirs*, p. 199.
[16] Citado en V. Bogucharski, *Aktivnoe Naródnichestvo semidesyatikh godov,* Moscú, 1912, p. 179.
[17] *Sochineniya N. K. Mijailovskogo*, 7 vols., San Petersburgo, 1888, 2, pp. 272-273.
[18] *Ibid*., p. 304.
[19] *Ibid*., pp. 306-307.
[20] *Ibid*.
[21] Citado en Itenberg, *Dvizhenie revolyutsionnogo Naródnichestvo*, p. 346.
[22] Véase *LN* 83, Moscú, 1971, p. 290.

48.
BAD EMS

Dostoievski renunció a *El Ciudadano* en abril de 1874, y poco después se produjo un acontecimiento inesperado: Nekrásov visitó a su antiguo amigo. Anna era consciente de su reciente distanciamiento, y cuando su marido invitó a su visitante a su estudio no pudo resistirse a escuchar su conversación. Lo que escuchó fue una oferta de Nekrásov para que Dostoievski contribuyese con una nueva novela a *Notas de la Patria* durante el año siguiente, a «razón de doscientos cincuenta rublos por folio, mientras que hasta ese momento Dostoievski solo había obtenido ciento cincuenta»[1]. Cuando fue a consultar a Anna, esta le dijo impetuosamente que aceptara incluso antes de que pudiera plantear la cuestión. Sin embargo, Dostoievski fue a Moscú para determinar primero si Katkov, que le había apoyado tan lealmente durante tanto tiempo, deseaba adquirir su nueva novela para *El Mensajero Ruso*. Katkov aceptó la tarifa más alta por folio, pero puso reparos a pagar un importante anticipo, por lo que Dostoievski quedó liberado de cualquier obligación.

Por aquel entonces, un especialista ruso, el profesor Koshlakov, había aconsejado a Dostoievski que su enfisema podría aliviarse con una estancia de seis semanas en el balneario de Bad Ems, cuyas aguas minerales eran famosas por sus poderes curativos. Así pues, a principios de junio abandonó Stáraya Rusa para dirigirse a Petersburgo y pasó unos días ocupándose de asuntos urgentes antes de emprender su viaje al extranjero. Uno de ellos era la herencia de su difunta tía, la acaudalada A. F. Kumanina, que en 1864 había entregado a Dostoievski y a su hermano Mijaíl diez mil rublos a cada uno y luego los había excluido de su testamento. Tanto Dostoievski como la viuda de Mijaíl impugnaron la exclusión. En una carta enviada un mes antes a su hermano menor, Mijaíl, un ingeniero dado a la bebida al que a menudo ayudaba su hermano mayor, Dostoievski le presionó para que firmase una declaración, como uno de los herederos, renunciando a cualquier reclamación del dinero entregado a los hermanos. «De lo contrario», escribe, «no te molestes en tener ningún trato conmigo»[2]; Nikolái accedió de inmediato.

Aunque le decepcionó comprobar que solo se habían vendido dos ejemplares de *El idiota* en las oficinas de *El ciudadano*, que servía de depósito para la editorial de Dostoievski, se animó cuando se encontró con un editor llamado M. P. Nadein. «Nadein», escribe Anna, «me

propuso al fin publicar una edición completa de mis obras […] y todo ello solo por el cinco por ciento, y en cuanto la coloque, toda la edición me pertenecerá». En opinión de Dostoievski, su cotización literaria acababa de subir porque «los libreros se han entusiasmado un poco con los artículos de Orest Miller sobre mí en *Nedelya* [*La Semana*], que han resultado ser muy elogiosos»[3]. Estos artículos forman parte del volumen *Literatura rusa desde Gogol*, y *La Semana* era una revista con marcadas simpatías populistas y eslavófilas. Nadein era conocido como amigo personal de algunos de los principales radicales populistas, y su oferta indica cómo se estaban borrando las viejas líneas ideológicas y trazándose las nuevas. Como ha señalado A. S. Dolinin, los artículos de Miller contribuyeron a eliminar parte del lastre que había supuesto para la reputación de Dostoievski su condición de editor de *El Ciudadano*[4].

Si bien Dostoievski seguía imperturbablemente su camino y dejaba que sus lectores interpretasen a su antojo la idiosincrasia de su posición sociopolítica, sus antiguos compañeros de armas no mantenían en igual medida la calma. Le cuenta a Anna que «Maikov estaba un poco frío» cuando se encontró con su viejo amigo en casa de Strájov, y este, un chismoso empedernido, también le transmitió la desagradable noticia de que «Turguénev iba a quedarse en Rusia todo el año, que escribiría una novela y se jactaba de que describiría a "todos esos reaccionarios" (es decir, incluyéndome a mí)»[5]. Al final, Turguénev permaneció en Rusia solo dos meses, y su siguiente novela, *Suelo virgen*, no contenía tal caricatura. Esta carta también nos permite vislumbrar algunas de las intimidades de la vida familiar de Dostoievski. Continúa con unas líneas que Anna intentó borrar más tarde. «Anya, querida», le dice su marido, «por favor, estate atenta a ellos [los niños]. Sé que los quieres. No les grites y mantenlos limpios». También hay una insinuación de que Anna gobernaba a los criados con mano más férrea de lo que convenía a las propias inclinaciones de Dostoievski. «Y sé amable con Nanny», le aconsejó[6].

El viaje nocturno a Berlín fue agotador, tanto por el frío como por el hecho de que el viaje en tren en un vagón ordinario significaba estar sentado sin dormir. De Berlín a Bad Ems fue otro calvario («nos sentamos como arenques en un barril»). Dostoievski había llegado en plena temporada turística, y «los precios [eran] horribles»; todos los cuidadosos cálculos que él y Anna habían hecho no guardaban relación con la realidad. Tras recorrer la ciudad, consiguió alquilar dos habitaciones y se las arregló para comer allí también. Se apresuró a ver a un médico y, tras ser examinado, le aseguraron que no había signos de tisis. Sufría un «catarro temporal» que le impedía respirar, y se le ordenó que bebiera agua de un manantial[7].

Normalmente, Dostoievski escribía en la quietud de las últimas horas de la noche, pero en Ems, obligado a adaptarse a la rutina de su cura, ese horario era imposible. «Todo Ems», explica, «se despierta a las seis de la mañana (yo también), y a las seis y media un par de miles de pacientes ya se agolpan alrededor de dos muelles. Suele empezar con un aburridísimo himno luterano a Dios: no conozco nada más enfermizo y artificial». Su tratamiento consistía en beber un vaso de agua curativa a las siete, caminar durante una hora, beber un segundo vaso y volver a casa a tomar café. Intentó trabajar después de su café matutino, pero «hasta ahora solo he estado leyendo a Pushkin y embriagándome de placer. Cada día encuentro algo nuevo. Pero, por otro lado, no he sido capaz de reunir algo para una novela»[8].

Ems rebosaba de gente, entre la que oía a menudo su ruso natal, pero la gran mayoría de sus compatriotas le resultaban tan intolerables como la señora —directora de un instituto en Novocherkask— que menciona a Anna: «Una tonta como el mundo no ha producido nunca.

Una cosmopolita y atea, que adora al zar pero desprecia su tierra natal. Le dije directamente que era insoportable y que no entendía nada, riendo, por supuesto, y con maneras corteses, pero muy en serio»[9]. A medida que su primera respuesta embelesada a las bellezas de Ems se desvanece, sus cartas se convierten en una prolongada letanía de quejas. El clima imprevisible era agotador y los ataques de epilepsia que menciona en sus cartas también contribuían a su estado de nerviosismo. «He llegado a odiar cada edificio de aquí, cada arbusto. Me he vuelto tan irritable que (sobre todo a primera hora de la mañana) veo como enemigo personal a todos los individuos de la desaliñada muchedumbre que se agolpa en el Kranchen [manantial] y quizá me alegraría estar en malos términos con ellos»[10].

El único alivio para su dolorosa miseria eran las noticias de Anna, y él esperaba sus cartas con ansiosa impaciencia como un bálsamo para la soledad que lo carcomía. Ella escribía fielmente, pero sus cartas nunca llegaban a tiempo, no, como se lamentaba Dostoievski, por la ineficacia del correo ruso, sino porque, como supo Anna un año después, las leía la policía secreta. Se deleitaba con las noticias de los niños, por los que se preocupaba incesantemente. «Las noticias sobre los niños son esenciales para mí», le dijo a Anna. «No puedo mirar a los niños ni siquiera aquí con calma, y si oigo llorar a un niño, me invade la miseria y los malos presagios»[11]. Las cartas también revelan que el matrimonio, a pesar de los veinte años de diferencia de edad entre los cónyuges, se había arraigado sólidamente (para Dostoievski, en todo caso) en un apasionado apego sexual. «Tengo sueños seductores contigo», le confiesa a Anna. «¿Sueñas conmigo? […] Me dijiste que probablemente empezaría a perseguir a otras mujeres aquí en el extranjero. Amiga mía, he llegado a saber por experiencia que no puedo ni imaginarme estar con otra que no seas tú. Y además, no hay nada mejor *en este sentido* que mi Anechka. Espero que no muestre esta carta a nadie». A partir de una referencia en esta carta, se conjetura que Anna también había confesado tener «sueños indecentes», y él responde afectuosamente con una famosa cita de Gogol: «¡No importa, no importa, silencio!»[12].

Dostoievski le contó a Anna los progresos de su próxima novela, que avanzaba, si es que lo hacía, a paso de tortuga. «He preparado dos planes de novela aquí y no sé en cuál aventurarme […]a finales de agosto me pondré a escribir, y sabes lo que me preocupa: si tendré energía y salud para un trabajo tan duro. He terminado novelas, pero, sin embargo, en general, han arruinado mi salud»[13]. Estaba molesto por razones prácticas, además de artísticas. «Estoy terriblemente preocupado por el pensamiento diario de cómo nos organizaremos en otoño y con qué fondos (no puedo volver a pedirle a Nekrásov [otro adelanto] y, además, probablemente no me *daría* nada). No es Katkov; es una persona de Yaroslav»[14]. Además, el flujo de su inspiración se vio obstaculizado por el hecho de escribir para una revista en la que dudaba en expresarse libremente. «El mero hecho de que *Notas de la Patria* tenga miedo de publicar algunas de mis opiniones prácticamente me corta las manos»[15].

Una semana antes de regresar a Rusia escribe que «aunque realmente hay cierta mejora, es decir […] tengo menos tos seca, la respiración es más fácil, etcétera […] sigo teniendo alguna parte enferma, y esa parte enferma en mi pecho se niega a sanar completamente»[16]. No obstante, «en todo lo demás me siento incomparablemente más sano que antes: la energía, el sueño, el apetito […] todo esto es excelente»[17]. Dejó Bad Ems el 27 de julio y, según el relato de Anna, «no pudo negarse a su profundo deseo de visitar una vez más la tumba de nuestra primera hija, Sonia. Fue a Ginebra y visitó dos veces el cementerio infantil de Plein Palais; y de la tumba de Sonia me trajo unas ramitas de ciprés, que en el transcurso de seis años habían crecido densamente sobre el monumento de nuestra pequeña»[18].

Dostoievski regresó a Stáraya Rusa el 1 de agosto e inmediatamente se puso a trabajar en los escenarios de *El adolescente*. Para entonces, Anna había tomado una importante decisión. ¿Por qué volver a Petersburgo durante el invierno? En primavera vivirían en el campo porque la vida allí era más saludable para los niños, y podrían reducir considerablemente sus gastos de manutención. Su marido tampoco se distraería con las obligaciones de la vida social de Petersburgo, donde «en invierno Fiódor Mijáilovich apenas pertenecía a su familia» y la propia Anna tenía que desempeñar el pesado papel de anfitriona social[19]. Como es habitual en estos asuntos prácticos, se salió con la suya. La pareja alquiló inmediatamente el último piso de una villa en la ciudad, con un estudio y un dormitorio separado para Dostoievski, y se acordó que él iría a Petersburgo dos o tres veces en el transcurso del invierno para mantenerse en contacto con la escena literaria.

Escribiendo a Victor Putsykovich, que se había hecho cargo de la dirección de *El Ciudadano*, Dostoievski pide a la revista «material sobre el juicio de Dolgushin y compañía»[20]. El juicio público de este grupo radical (que lleva el nombre de su líder, Alexánder Dolgushin) se empleará parcialmente en *El adolescente* para un retrato fugaz del grupo ficticio de Dergachev. Muchos de los Dolgushintsi habían estado en contacto con los Nechaevsti y habían sido encarcelados en relación con ese asunto, aunque no participaron en ninguna de las actividades de Nechaev. De hecho, ahora habían pasado a reverenciar a un Cristo socialista y los ideales morales cristianos tan típicos de los populistas. Su propaganda se basaba en las ideas de V. V. Bervi-Flerovski, economista cuya *Situación de la clase obrera en Rusia* (1869) fue una de las principales obras, junto con las ya mencionadas de Lavrov y Mijáilovski, que inspiraron el movimiento populista. «Bervi-Flerovski», escribe Andrzej Walicki, «pintó un vívido cuadro de la creciente indigencia del campesinado tras la introducción de las relaciones sociales capitalistas en la agricultura; la conclusión a la que llegó fue que había que hacer todo lo posible para impedir que el capitalismo siguiera avanzando y utilizar, en cambio, la posibilidad de la comuna campesina»[21]. Un análisis de las ideas de Bervi-Flerovski había aparecido en *Amanecer*, una revista que Dostoievski leyó con asiduidad durante su breve vida.

Una de las tres proclamas entre los documentos de Dolgushintsi era una versión abreviada de un folleto escrito para ellos por Bervi-Flerovski en un estilo semilitúrgico, “Del mártir Nikolái y de cómo la humanidad debe vivir según las leyes de la naturaleza y la justicia”. Otro, provisto de un epígrafe de san Mateo, estaba aún más adaptado estilísticamente al lenguaje sacramental de los servicios religiosos. Todas las proclamas del Dolgushintsi apelaban a la moral. Como señala el comentarista de la edición de la Academia de Ciencias de *El adolescente*, «la sustancia ética de la “justicia” que los Dolgushintsi deseaban coincidía objetivamente […] con la sustancia de las enseñanzas cristianas, aunque los Dolgushintsi eran opositores al cristianismo “La religión de la igualdad” como fuente y objetivo de sus esfuerzos, está presente en todas sus proclamas»[22].

Solo interrumpía el trabajo en su novela cuando llegaban las cartas de su hijastro Pável Isaev, que se había casado y había sido padre por segunda vez. Una carta de noviembre de la esposa de Pável a Anna revelaba que no tenía idea de su paradero. Además, solicitaba la ayuda de Anna para encontrar una casa de acogida en la que poder alojar a su hija. Al localizar por fin a Pável, Dostoievski le envió veinticinco rublos, «debido a tu dura situación», pero le instó a «intentar enviárselo todo a Nadezhda Nikoláyevna [su esposa]»[23]. Anna no se anduvo con rodeos a la hora de expresar cuánto desaprobaba su comportamiento en la respuesta que envió a su esposa. Insultado, Pável devolvió los veinticinco rublos a su padrastro y se quejó de que Anna había sobrepasado «*todos los límites*

de la decencia» al abroncarlo. Dostoievski se tomó a mal esta reprimenda a Anna y le contestó: «Es imposible no indignarse, aunque solo sea de parte (y yo no estoy de tu parte) por cómo tratas a tus hijos. ¿Tienes idea de lo que supone un hogar de acogida y que de la crianza del recién nacido se ocupe una mujer finlandesa, entre desechos, suciedad, pellizcos y tal vez golpes? Yo te lo diré: una muerte segura. Después de todo, no te envié el dinero a ti, solo a un hijastro […] para que pueda aprender, criarse, aprender un oficio»[24].

No fue Dostoievski quien hizo el primer viaje a Petersburgo desde Stáraya Rusa ese invierno, sino Anna, que partió a mediados de diciembre para supervisar la publicación de *Memorias de la casa muerta* bajo el sello de Dostoievski. Él se mostraba sombrío ante las perspectivas de que hubiese demanda para sus memorias carcelarias, pero Anna consiguió vender o colocar por encargo setecientos ejemplares, regresando a casa con un pequeño beneficio. Ella le había dejado a cargo de los niños, ayudada, por supuesto, por los criados y la vieja niñera a la que tanto apreciaba, y sus cartas le muestran como un devoto *paterfamilias*, que observa a sus hijos con placer. «Ayer», escribe a Anna, «durante mi momento para los cigarrillos [Dostoievski, fumador empedernido, liaba sus propios cigarrillos], se pusieron a bailar, y Fedya se inventó un nuevo paso: Lilia se ponía frente al espejo, Fedya frente a ella, y ambas iban hacia el otro a tiempo (además, Lilia era muy grácil); después de juntarse (siempre acompasando el ritmo), Fedya besaba a Lilia, y cuando ella le devolvía el beso, se iban por separado»[25].

Aunque para entonces ya había enviado los primeros capítulos de *El adolescente* a *Notas de la Patria*, hasta el momento no había recibido respuesta alguna. Dos días más tarde, a través de un artículo publicado en *El Ciudadano*, Dostoievski se enteró de que Katkov había comprado *Ana Karenina* a quinientos rublos por folio. «No pudieron decidirse inmediatamente a darme doscientos cincuenta rublos», comenta con pesar, «pero pagaron a L. Tolstói quinientos sin que les temblara el pulso»[26]. Más que este golpe a su orgullo literario, lo que le molestaba era que «ahora es muy posible que Nekrásov me recorte si hay algo contrario a sus ideas […]. Pero incluso si tenemos que pedir limosna, no comprometeré las mías ni en una sola línea»[27].

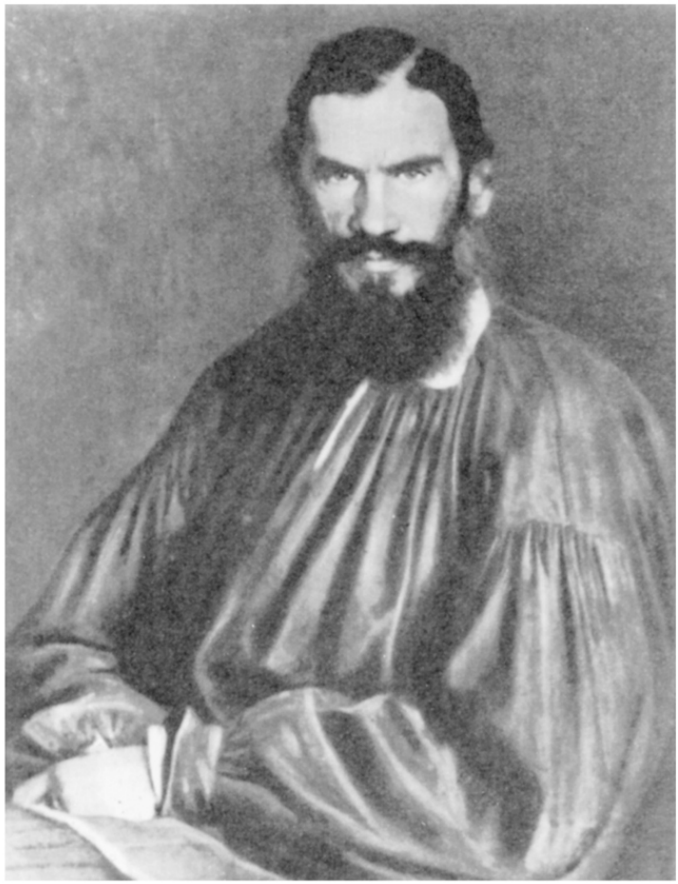
Un mes más tarde fue a Petersburgo. Nekrásov había escrito por fin que la siguiente entrega iba a ser puesta en galeras; pero todavía no había emitido ninguna opinión sobre la obra, y Dostoievski había empezado a preocuparse de que tal vez su descripción del grupo de Dergachev hubiera encontrado cierta hostilidad. Sin embargo, informa alegremente a Anna de que Nekrásov estaba «terriblemente contento con la novela, aunque todavía no ha leído la segunda parte». Además, el coeditor Saltykov-Schedrin, con el que había polemizado en el pasado, «la elogia mucho». La opinión del escritor satírico, si lo que sabemos es cierto, cambió drásticamente con las entregas posteriores, de las que habló como «casi demenciales»[28].

Dostoievski leyó parte de sus pruebas en casa de Nekrásov y se llevó el resto a su hotel, pero sintiendo la necesidad de compañía fue a ver a los Maikov y encontró también a Strájov. Maikov «me saludó con aparente cordialidad», escribe Anna, «pero […] no dijo ni una palabra sobre mi novela, y fue, evidentemente, porque no querían hacerme daño. También hablaron un poco de la novela de Tolstói [*Ana Karenina*], y lo que dijeron fue tan entusiasta que resultó ridículo. Empecé a hablar y a señalar que, si Tolstói publicaba en *Notas de la Patria*, entonces por qué me criticaban a mí, pero Maikov frunció el ceño y rompió la conversación y no insistí. En resumen, veo que aquí pasa algo, y precisamente lo que tú y yo hablamos, es decir, que Maikov ha difundido esa idea sobre mí [que había traicionado sus antiguas creencias y compromisos]»[29].

Dostoievski leyó las primeras entregas de *Ana Karenina* durante esta visita a Petersburgo «bajo una campana», es decir, mientras se trataba con aire comprimido para el enfisema. La novela de Tolstói «es más bien aburrida y regular», le dice a Anna. «No puedo entender por qué están tan entusiasmados»[30]. Se alegró mucho cuando Nekrásov, como le dijo con orgullo a Anna, se presentó inesperadamente el cuarto día de su estancia «para expresar su alegría después de leer el final de la primera parte [de *El adolescente*]. "Me dejé llevar tanto que me quedé toda la noche leyendo […]. Y qué frescura tienes, mi querido amigo […] ese tipo de frescura no ocurre a nuestra edad, y ni un solo escritor lo tenía. La última novela de Lev Tolstói solo repite lo que ya he leído en él, solo que antes era mejor" (fue lo que dijo Nekrásov)»[31].

La perturbación de Dostoievski por la competencia accidental entre su novela y *Ana Karenina* fue considerable. En la *Gaceta de San Petersburgo* (escrito bajo seudónimo) había aparecido uno de los artículos más calurosos de saludo a los primeros capítulos de *El adolescente*, escrito por Vsévolod Soloviov. Cuando Dostoievski le hizo una visita, Soloviov recuerda que el novelista estaba «en un estado muy irritable y en el más sombrío estado de ánimo. "Dígame, dígame sinceramente: ¿cree usted que tengo envidia de Lev Tolstoi?", soltó, tras saludarme y mirándome fijamente a los ojos». El sorprendido Soloviov, sin saber qué responder, contestó hábilmente que, dado que los dos escritores eran tan diferentes, no podía imaginar que Dostoievski tuviera envidia de Tolstói. «Me acusan de tenerle envidia», exclamó Dostoievski. «¿Quiénes? Viejos amigos, que me conocen desde hace veinte años». Estos solo podían ser Maikov y Strájov. Se hundió en una silla, pero luego se levantó de un salto y, agarrando a Soloviov de la mano, prorrumpió en una angustiosa diatriba:

> Sabes, sí, de hecho le tengo envidia, pero solo que no de la manera, en absoluto, que ellos piensan. Envidio sus circunstancias, y particularmente ahora [...]. Es doloroso para mí trabajar como lo hago, doloroso andar siempre a la carrera […] ¡Dios! ¡Y llevo así toda la vida! […] Mira, hace poco leí mi novela *El idiota*; la había olvidado por completo […] La leí como […] si fuera la primera vez. Hay excelentes capítulos […] buenas escenas […] ¿recuerdas el encuentro entre Aglaya y el príncipe en el banco? […] Pero también he visto otras cosas, inacabadas, realizadas con premura [...] Y siempre es así, como ahora, cuando me presiona *Notas de la Patria*, hay que seguir el ritmo […] recibes anticipos […] los justificas con entregas [...] y de nuevo vuelta a empezar [...]. ¡Y esto no termina nunca! […] Y él goza de una seguridad material, nunca tiene que preocuparse por lo que pasará al día siguiente, puede pulir cada una de sus obras[32].



27. Tolstói en 1877, por I. N. Kramskoi.

Aunque las cosas se suavizaron superficialmente entre Dostoievski y Strájov, y en apariencia siguieron siendo amigos, el rencor nunca se disipó. Una anotación en el cuaderno de Dostoievski de 1876-1877 revela la profundidad de su enfado, y también una buena dosis de desprecio. Ridiculiza a Strájov por llevar una vida aduladora y sibarita. Le «encanta comer pavo, y no el suyo, en las mesas de los demás» (Strájov cenaba regularmente en casa de los Dostoievski), y explica los aires que se da como la consecuencia de ocupar «dos cargos públicos»; «lo propio de un seminarista», se burla Dostoievski. Más aún, acusa a Strájov de carecer de cualquier sentido del «sentimiento cívico o del deber», de modo que «por una suciedad burda y groseramente voluptuosa está dispuesto a vender a todos y a todo, y no porque no crea en el ideal, sino por esa gruesa capa de grasa que lo recubre e impide sentir nada»[33]. Esta caracterización extremadamente insultante nunca se publicó, pero se supone que Strájov debió de conocerla al preparar la biografía de Dostoievski[34].

El distanciamiento de sus amigos más antiguos le llevó a aprovechar la oportunidad de revivir su intimidad con Nekrásov, y tal vez establecer una nueva amistad con Saltykov-Shchedrín (que tenía todo el aspecto de un oso). Pero, sin duda, no había olvidado sus hirientes intercambios satíricos de la década de 1860, que se reflejan en *El idiota*, la novela que acababa de releer. Aunque no hay nada que indique que Dostoievski estuviera sometido a

ninguna presión editorial directa, como había previsto, un artículo de Mijáilovski, publicado junto a los primeros capítulos de Dostoievski en el número de enero de *Notas de la Patria*, plantea dudas. Al parecer, el público lector populista quedó tan sorprendido por su presencia en las páginas de su revista favorita como su propio círculo literario, y Mijáilovski se sintió incluso llamado a ofrecer alguna explicación. «En primer lugar, Dostoievski es uno de nuestros más talentosos escritores, y en segundo lugar […] la escena en casa de Dergachev […] tiene tan solo un carácter episódico. Si la novela se basase en este motivo (como en el caso de *Los demonios*), *Notas de la Patria* se vería obligada a renunciar al honor de ver en sus páginas la creación de Dostoievski, por más que sea un escritor de genio»[35]. A juzgar por el espacio concedido al motivo de Dergachev en las notas de Dostoievski, en comparación con su papel accesorio en la novela, parece probable que quisiese evitar cualquier choque editorial a causa de su texto final.

Dostoievski regresó a Stáraya Rusa después de dos semanas agotadoras. Además de ocuparse de sus asuntos literarios y de recibir sus tratamientos de aire comprimido, había despachado los asuntos de su empresa editorial, visitado al abogado que se ocupaba del litigio sobre la finca de Kumanina, así como al dentista que reparaba su dentadura postiza, y hecho la ronda de una multitud de amigos y parientes. Apenas tuvo tiempo de dormir y, para colmo, recibió una inesperada citación de la policía en la que se le informó, al presentarse, de que carecía de pasaporte para circular por el país. Al protestar que «hay veinte mil personas sin pasaporte en Petersburgo, y ustedes detienen a una persona que todo el mundo conoce», le dijeron que, aunque fuese «una persona famosa en toda Rusia», tenía que cumplir las leyes[36]. Sin embargo, le prometieron un certificado de residencia en pocos días y le dijeron que no se preocupara. En su última carta desde Petersburgo, escribe: «Hoy estoy dando vueltas y viviendo como en el infierno [...]. Solo el diablo sabe cuántas cosas habrá mañana de las que todavía haya que ocuparse»[37].

Dostoievski volvió a Petersburgo a mediados de mayo para leer de nuevo las pruebas y obtener otro anticipo para su segundo viaje a Ems, que deparó muchas de las mismas reacciones negativas que habían marcado el primero. Como antes, hay constantes lamentos sobre la dificultad de trabajar en la tercera parte de *El adolescente* mientras toma las curas y en las perturbadoras condiciones de Ems. «Mi querida Anya, sigo horrorizado por las obligaciones que he asumido. Veo que, por mucho que lo intente, casi no habrá tiempo para escribir»[38].

En sus cartas se pueden encontrar ecos de cómo preparaba sus escenarios. «Estoy leyendo sobre *Elías* y *Enoc* (es magnífico) y sobre *Nuestra época*, de Bessonov», le dice a Anna. Probablemente buscaba inspiración para la figura de Makar Dolgoruki, el campesino ruso errante (*strannik*), que hace su aparición en la tercera parte y representa una imagen idealizada de la religiosidad campesina (el libro de Bessonov es una colección de poesía popular histórica rusa). También se entusiasma con otro texto del Antiguo Testamento, y sus palabras no solo nos hacen vislumbrar los recuerdos de su infancia, sino que también nos anticipan la creación de *Los hermanos Karamázov*. «Estoy leyendo Job y me sume en un estado de éxtasis doloroso: dejo de leer y me paseo por la habitación casi llorando, y si no fuera por las infames notas del traductor, quizás sería feliz. Ese libro, querida Anna, es extraño, fue uno de los primeros que me impresionó en mi vida. Yo era todavía prácticamente un niño»[39].

Leía la prensa rusa; comenta, por ejemplo, algunos de los últimos números de *El Ciudadano*: «A Poretski se le ha ido la cabeza con Tolstoi»[40]. Alexánder Poretski, un viejo amigo, había defendido furiosamente *Ana Karenina* contra una crítica del articulista radical

Piotr Tkachev, que había preguntado si valía la pena dedicar tanto tiempo a hablar de un libro con un tema tan insensato e incluso inmoral. La imagen del propio Dostoievski era por entonces objeto de manipulaciones en algunas revistas, y sintió con agudeza la falta de defensores frente a los que le despreciaban. «Absolutamente todo el mundo de la literatura se ha vuelto contra mí […]. No voy a ocuparme de ellos», escribe desafiante, refiriéndose a la crítica en la *Revista de Petersburgo* en la que se dice que «no hay nada destacable» en la segunda parte de *El adolescente*. Pero Dostoievski se niega a sucumbir al desánimo: «No voy a perder mi energía para el futuro en absoluto; me basta con que tú estés bien, mi compañero, nos las arreglaremos de una manera u otra»[41].

Todas las cartas de Ems, excepto una, están dirigidas a su esposa. La única excepción es la dirigida a Elena Pavlovna Ivanova, con la que Dostoievski tenía un parentesco lejano y con la que había estado muy unido. Durante el verano de 1868, Dostoievski le preguntó a Elena, cuyo marido estaba en la fase terminal de su enfermedad, si consideraría la posibilidad de casarse con él al enviudar. Ahora le pregunta por el paradero del esquivo Pável y lamenta los rumores hostiles que circulan sobre él a causa de su reclamación de una parte de la finca Kumanina, rumores que se han vuelto aún más envenenados desde la demanda que presentó contra los reclamantes colaterales. Su sobrina favorita, Sofía Ivanova, había dejado de escribirle por este motivo[42].

Dostoievski abandonó Ems tras algo menos de cinco semanas de tratamiento, después de que su médico le dijera «que mi pecho está en excelentes condiciones, todo se ha curado. Pero quedan las sibilancias y la dificultad para respirar; dijo que eso puede desaparecer por sí solo»[43]. Al llegar a Petersburgo, estaba tan falto de dinero que pidió prestado a unos amigos; se apresura a explicar a Anna por qué. «En el camino me encontré con Písemski y Pável Annenkov; viajaban a Petersburgo desde Baden-Baden (donde están Turguénev y Saltykov). No pude contenerme y le pagué a Annenkov (es decir, para que se lo pasara a Turguénev) cincuenta táleros. Eso es lo que me dejó sin blanca. No podría haber hecho otra cosa; es una cuestión de honor. Tanto Písemski como Annenkov me trataron magníficamente»[44].

[1] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, traducido y editado por Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 228.
[2] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 319; 5 de mayo de 1874.
[3] *Ibid*., p. 321; 6 de junio de 1874.
[4] Véase *ibid*., p. 531.

[5] *Ibid*., p. 322; 6 de junio de 1874.
[6] *Ibid*., pp. 323-324.
[7] *Ibid*., p. 328.
[8] *Ibid*., p. 331; June 16/28, 1874.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*., p. 346; 5/17 de julio de 1874.
[11] *Ibid*., p. 344.
[12] *Ibid*., p. 333; 16/24 de junio de 1874.
[13] *Ibid*., p. 338; 23 de junio/ 5 de julio de 1874.
[14] *Ibid*., p. 360.
[15] *Ibid*., p. 338.
[16] *Ibid*., p. 354; 14/26 de julio de 1874.
[17] *Ibid*., pp. 352, 353.
[18] *Reminiscences*, pp. 233-234.
[19] *Ibid*., p. 235.
[20] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 361; 20 de julio/1 de agosto de 1874.
[21] Andrzej Walicki, *A History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism*, trad. Hilda Andrews-Rusiecka, Stanford, 1979, p. 224.
[22] *PSS*, 17, p. 302.
[23] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 364; 4 de noviembre de 1874.
[24] *Ibid*., pp. 366-367; 11 de diciembre de 1874.
[25] *Ibid*., pp. 370-371; 20 de diciembre de 1874.
[26] *Ibid*., p. 370; 30 de diciembre de 1874.
[27] *Ibid*.
[28] *Ibid*., 2, p. 8; 6 de febrero de 1875. Véase también ibid., 194.
[29] *Ibid*., p. 9; 4 de febrero de 1875.
[30] *Ibid*., p. 11; 1 de febrero de 1875.
[31] *Ibid*., p. 13; 9 de febrero de 1875.
[32] *DVS*, 2, pp. 214-215.
[33] *LN* 83, Moscú, 1971, pp. 619-620.
[34] Es muy posible que Strájov se vengase de Dostoievski en la carta que envió a Tolstói en 1883, declarando que escribió la biografía de Dostoievski solo como parte de su lucha contra «mi propia y creciente repugnancia, tratando de suprimir ese feo sentimiento en mí mismo». Cuenta que le dijeron que Dostoievski «se había jactado de tener […] una niña en la casa de baños, que le entregó su institutriz». Véase *Reminiscences*, pp. 371-382.
[35] Citado en PSS, p. 17, 346.
[36] PSS, 29/Bk. 2: 10; 7 de febrero de 1875.
[37] Ibid., 20; 14 de febrero de 1875.
[38] *Ibid*., p. 36; 4/16 de junio de 1875.
[39] *Ibid*., 43; p. 10/22 de junio de 1875.
[40] *Ibid*., 49; p. 15/27 de junio de 1875.
[41] *Ibid*., pp. 46-47; 13/25 de junio de 1875.
[42] *Ibid*., pp. 37-39; 5/17 de junio de 1875.
[43] *Ibid*., p. 58; 23 de junio/ 5 de julio de 1875.
[44] *Ibid*., p. 63; 6 de julio de 1875.

49.
EL ADOLESCENTE

LOS ÚLTIMOS CAPÍTULOS DE *El adolescente* se publicaron en *Notas de la patria* en el invierno de 1875. Escrita entre *Los demonios* y *Los hermanos Karamázov,* esta curiosa novela híbrida está lejos de alcanzar la talla artística de estas dos obras, aunque sus críticos más severos hayan exagerado considerablemente sus defectos. ¿Por qué *El adolescente* ha de decaer tanto en comparación con las otras grandes novelas de Dostoievski? Algunas respuestas pueden situarse en la autocensura implícita que ejerció aquí sobre sus facultades creativas. Varias notas extensas muestran que Dostoievski tenía un plan para una novela sobre tres hermanos, y que le tentaba la posibilidad de escribir lo que podría haberse convertido en *Los hermanos Karamázov*. Una de las notas contiene un esquema que solo requeriría una pequeña remodelación para adaptarse a la obra posterior: «Un hermano es ateo. Desespera. El otro es un fanático empedernido. El tercero representa a la nueva generación, una fuerza viva, gente nueva […] y los niños, como la generación más joven». El rechazo indignado de Iván Karamázov a ser admitido en un mundo de armonía eterna basado en la injusticia y el sufrimiento se prefigura en el desafío del hermano mayor: «Si el camino del mundo es que algo repugnante siempre tiene que aparecer en lugar de algo puro, entonces que todo se derrumbe: "Me niego a aceptar un mundo así"». A esta declaración le sigue este comentario del autor: «Toda su desgracia reside en el hecho de que es ateo y no cree en la resurrección», lo que también ocurrirá con Iván.

Del mismo modo, la cuestión del «entendimiento euclidiano» de Iván, su negativa a aceptar los misterios de la fe, también aparece en este contexto. «La existencia debe ser incuestionablemente y en todos los casos superior a la mente del hombre. La doctrina de que la mente del hombre es el límite final del universo es tan estúpida como puede serlo la estupidez, e incluso más estúpida, infinitamente más estúpida, que una partida de damas entre dos tenderos». La relación de Versílov, figura principal de la novela, con los demás, y su interpretación de la ética del amor de Cristo, también anticipa al Gran Inquisidor de Iván Karamázov. «Es imposible amar a las personas tal y como son», declara. «Y, sin embargo, hay que amarlas, porque así se nos ordena (por Cristo)». Pero «la gente es vulgar, le gusta amar y adorar desde el miedo», y por eso cree que «sin duda, Cristo no pudo amarlos; los

sufrió, los perdonó, pero por supuesto también los despreció. El amor por la humanidad debe entenderse como el amor por una humanidad perfeccionada, que hasta ahora solo existe como un ideal, y que solo Dios sabe si llegará a ser realidad».

Estas notas también contienen un apunte que proporciona una primera versión de la línea argumental de *Los hermanos Karamázov*: «En Tobolsk, hace unos veinte años, como la historia de Ilyinski». Ilyinski, como se recordará, había sido compañero de prisión de Dostoievski en Siberia, condenado por el asesinato de su padre solo con pruebas circunstanciales. Esta extensa nota, junto con el recuerdo de Ilyinski, es obviamente el núcleo de *Los hermanos Karamázov* (un hermano mayor inocente enviado a Siberia por un crimen cometido por otro más joven, finalmente incapaz de soportar su culpa), e indica lo cerca que estuvo Dostoievski de embarcarse en una novela de este tipo en ese momento.

Era consciente de esta posibilidad y escribió sobre ella en su *Diario de un escritor* (enero de 1876). «Cuando Nikolái Alekséievich Nekrásov me pidió que escribiera una novela para *Notas de la Patria*» —explicó— «estuve a punto de empezar *Padres e hijos*, pero me contuve, y gracias a Dios lo hice, porque no estaba preparado. Mientras tanto, solo escribí *El adolescente*, este primer intento de mi idea». Es comprensible que Dostoievski decidiera limitarse a este «primer intento». Al fin y al cabo, estaba trabajando en un libro que se publicaría en *Notas de la Patria*, la revista en la que el influyente Mijáilovski había objetado su preferencia por los temas sensacionalistas (como el asesinato). Además, los artículos de Dostoievski en *El Ciudadano* de 1873 habían mostrado su preocupación por el problema de la generación joven y su búsqueda de valores morales. ¿De dónde iban a sacar estos jóvenes idealistas esos valores cuando sus padres se habían arruinado moralmente? Estas razones podrían haberle persuadido de reservar su motivo del asesinato para un lugar menos problemático y centrarse en cambio en los pecados no mortales, pero no menos perniciosos, de los padres al no impartir a sus hijos ningún valor moral que mejorase su vida. Por lo tanto, redujo el tema del parricidio al de la irresponsabilidad paterna y sustituyó la despiadada confrontación edípica de *Los hermanos Karamázov*, que tanto impresionó a Freud, por una rivalidad romántica relativamente infantil e inocente. Decidió escribir una novela sociopsicológica de alcance relativamente limitado en lugar de dramatizar la colisión de absolutos morales y espirituales en conflicto que invariablemente inspiró sus mejores obras.

Si algunos de los defectos de *El adolescente* pueden atribuirse a la decisión de escribir para una revista populista, el lugar de publicación también confiere un interés especial a muchos detalles del texto. En efecto, *El adolescente* es la primera respuesta artística de Dostoievski a los retos que plantea la nueva fase de la cultura rusa inaugurada por la ideología populista. Al narrar las peripecias por las que su héroe juvenil Arkadi llega a la madurez, las entrelaza con lo que él consideraba la flagrante anomalía en el corazón de los valores populistas: su reconocimiento de los ideales morales cristianos del mundo campesino que idolatraban junto a, sin embargo, su negativa a aceptar el fundamento mismo de este mundo en la divinidad de Cristo. Si se lee desde esta perspectiva, *El adolescente* se convierte en una especie de caballo de Troya introducido en la propia ciudadela periodística del antiguo enemigo para socavar sus últimas defensas.

La novela está escrita en forma de memorias confesionales en primera persona por el protagonista, Arkadi Dolgoruki, hijo natural de Andréi Petróvich Versílov, un aristócrata antaño acaudalado que ahora está en la ruina (ya ha dilapidado tres fortunas) y es un buscador filosófico de la verdad. Arkadi se dispone a relatar, un año después de los hechos, las circunstancias que han provocado un cambio en su vida y han transformado su carácter. Todas estas circunstancias tuvieron lugar en un periodo de seis meses después de su llegada a

Petersburgo para reunirse con su familia y están comprimidas en doce días, saltando de septiembre y noviembre a diciembre. A través del «desorden» cuidadosamente organizado de la narración de Arkadi (se disculpa constantemente por su falta de habilidad literaria), todo el pasado relevante se incluye en las llamadas digresiones. Aprovechando la secuencia temporal de la forma de las memorias, que narra los acontecimientos desde un punto posterior al de su ocurrencia, Arkadi como narrador conoce obviamente el desenlace de los episodios que relata, pero su ingenua determinación de atenerse a «los hechos» tal y como le parecían entonces permite a Dostoievski conservar el elemento de suspense de su relato. Al mismo tiempo, Arkadi como narrador evalúa el comportamiento de Arkadi como personaje, y al final escribe: «De repente me he dado cuenta de que me he reeducado a mí mismo a través del proceso de recordar estos acontecimientos y escribirlos».

No cabe duda de que *El adolescente* contiene escenas conmovedoras de la infancia a la mejor manera «filantrópica» de Dostoievski, y su retrato interior de un adolescente rebelde es a menudo conmovedor y persuasivo. El libro también se distingue por la descripción más modulada y simpática de Dostoievski de un miembro de la generación idealista romántica de la década de 1840, un retrato que se eleva a una altura visionaria en su patetismo lírico. Sin embargo, los ingredientes melodramáticos de la trama (cartas ocultas, pleitos por herencias en disputa, intentos de chantaje) suscitan expectación por medios puramente superficiales y externos. El texto se apoya demasiado en una trama tan apolillada que anega los tramos de sentimiento genuino y de elevación ideológica. La principal línea argumental es la de Versílov y Arkadi, de diecinueve años, que ha venido a vivir con su familia (su madre campesina soltera, Sofía, y su hermana igualmente ilegítima, Liza). Arkadi lleva consigo una carta que le ha sido confiada y cosida en su chaqueta y que compromete a Katerina Ajmakova, la bella viuda de un general y princesa por derecho propio. En la carta se pide asesoramiento legal para internar a su anciano padre, el príncipe Sokolski, en una institución para enfermos mentales, y ella teme que, si él se entera de este documento, será excluida de su testamento. Tanto Katerina como Versílov van en busca de esta carta y sospechan, con razón, que Arkadi la tiene.

Otras dos subtramas recorren el libro, cada una de ellas relacionada con otro hijo de Versílov. Una de ellas se centra en su hija legítima de su primera esposa, Anna Andréyevna, que tiene intenciones de conquistar al excéntrico príncipe Sokolski. El príncipe, enormemente rico, es un ferviente pero, a estas alturas, bastante inofensivo admirador de la belleza femenina, y se rinde finalmente a los encantos de la mucho más joven Anna, que planea casarse con él y asegurar su futuro. Una segunda subtrama se centra en la hermana de Arkadi, Liza, que tiene una aventura con el *joven* príncipe Sokolski y se queda embarazada de este vástago aristocrático bienintencionado pero huidizo y sin carácter.

Todas estas tramas ilustran el caos moral de la sociedad rusa, especialmente de su clase alta; cada una revela alguna infracción o violación de la estructura familiar normal o del código moral que rige las relaciones entre los sexos. Además, cada subtrama está destinada a resaltar, como es típico en Dostoievski, el significado de la principal mediante la modulación y el contraste. Arkadi, que se ha encaprichado con la deslumbrante Katerina y se siente perturbado por sus impulsos sexuales, se ve tentado a comportarse como Anna Andréyevna y a chantajear a la altiva Katerina para que se someta sexualmente a él a cambio de la carta. Versílov y los dos príncipes Sokolski se asemejan en su debilidad por el bello sexo, pero Versílov, a pesar de todos sus defectos personales, está dotado de una dimensión moral y filosófica completamente fuera del alcance de los otros. Además, le da igual el dinero, mientras que el viejo príncipe forma parte del consejo de administración de varias sociedades

anónimas y el más joven está en las garras del estafador y falsificador de acciones sin escrúpulos Stebelkov.

Mijáilovski había criticado a Dostoievski por no incluir en su obra *Los demonios* los avances del capitalismo; y aunque no tenía intención de volver a exponerse a tales acusaciones, tampoco tenía intención de abandonar su exposición de la anomalía en el corazón de los valores populistas. El viejo príncipe Sokolski, escribe Dostoievski en sus notas, «se ha convertido él mismo en un ateo», de acuerdo con «su endogámico y bien educado occidentalismo». Una muestra de su «ingeniosa» conversación sobre el tema de Dios revela el sello de su carácter: «Finalmente, si es realmente como usted dice, entonces demuéstremelo, para que pueda verlo, o como ahora se dice, tener una sensación de ello. Muy bien, si Él (Dios) existe en persona, y no en forma de una efusión de espíritu o algo así (pues debo admitir que eso me resulta aún más difícil de entender), entonces ¿qué lleva puesto? ¿Qué altura tiene? No te enfades, querida, naturalmente tengo derecho a hacer la pregunta, porque si Él es un Dios, un Dios personal, es decir, una persona, entonces ¿cuál es su altura, y en fin, dónde vive?». Dostoievski yuxtapone así a un ateo cómicamente fatuo con uno serio como Versílov, emocionalmente desgarrado por su incapacidad de creer, y también prefigura el cuestionamiento de lo sobrenatural que mostrará más sarcásticamente Fiódor Karamázov.

En el centro del libro está Arkadi, que vive abandonado «únicamente a [sus] propios recursos» y no tiene a quién recurrir para obtener orientación y apoyo moral. En una nota del 23 de julio de 1874, Dostoievski había esbozado una imagen del hijo que permanecerá inalterada: «El joven llega escocido por un insulto, sediento de venganza. Vanidad colosal, un plan (para convertirse) en un Rothschild (su secreto)». El «insulto» se convertirá en el trato irresponsable de Arkadi por parte de su padre a lo largo de sus primeros años de vida, y su vanidad adoptará la forma, que aparece con frecuencia en toda la obra de Dostoievski, de «desear convertirse en un Rothschild».

Con su mezcla de exasperación justificada y rabia apenas reprimida, su aspiración, casi cómica y *ad maiorem sui gloriam*, al dominio y el poder, Arkadi es una variación adolescente (y mucho menos articulada) del hombre del subsuelo. Es una figura conmovedora y simpática, no un *personaje* grotesco que actúa en uno u otro callejón sin salida de la ideología radical rusa. Decidido a vivir como un autoproclamado egoísta y a aislarse por completo de la sociedad, espera amasar una fortuna y «convertirse en un Rothschild». Una vez que haya alcanzado el olimpo financiero, habrá obtenido el poder absoluto sobre el mundo entero, o más bien, la «conciencia» de tal poder. Este proyecto de glorificarse a sí mismo, inspirado en "El caballero codicioso" de Pushkin, no es más que el lamentable sueño compensatorio de un escolar pobre y abandonado, abandonado a su suerte emocional y constantemente humillado a causa de su irregular filiación. Dostoievski fundamenta así los impulsos y el comportamiento rastrero de Arkadi en un contexto «filantrópico» y sociopsicológico que los hace comprensibles y perdonables. La dialéctica amor-odio de Arkadi con el mundo se presenta como la retorcida expresión de una personalidad joven, esencialmente cándida y de altas miras, que se vuelve vergonzosamente contra sí misma.

Su inocencia juvenil se transmite tanto por el estilo ingenuamente entusiasta e hiperbólico de su narración como, de forma más evidente, por numerosos incisos reveladores. Incluso cuando está decidido a convertirse en un Rothschild, utiliza espontáneamente sus ahorros para cuidar a una niña abandonada en la puerta de su casa. Además, la expresión «ideológica» de su egoísmo tiene también un aspecto magnánimo. Arkadi desea convertirse en un Rothschild únicamente por la sensación de poder que supondría su riqueza y se imagina a sí mismo más bien como el hombre del subsuelo en su fase «sublime y bella», donando esta

enorme riqueza a la humanidad: «Regalaré mis millones, dejaré que la sociedad distribuya mi riqueza y yo […] volveré a mezclarme con la nada». Dostoievski se encarga de señalar que Arkadi desea obtener su objetivo financiero solo por medios «honorables». Subsistiría solo con pan negro, té y un poco de sopa, ahorrando la mitad de la pequeña asignación que recibe de sus tutores, sometiéndose a algo «parecido a la vida monástica y a las hazañas de la autodisciplina monástica». La misma combinación de idealismo y egoísmo egocéntrico se puede ver también en el padre de Arkadi, Versílov, aunque estos rasgos se manifiestan de forma diferente en el aristócrata cansado del mundo y muy sofisticado que en el adolescente turbulento.

Versílov es, con mucho, el personaje más interesante del libro, y después de la primera parte Dostoievski no puede evitar que sea el protagonista. Los acontecimientos de la primera parte están diseñados para cambiar la imagen que Arkadi tiene de su padre, que no es en absoluto el canalla que el joven cree que es. Sin embargo, varios incidentes que demuestran la rectitud de Versílov se presentan de tal manera que revelan su deseo de estar siempre «en un pedestal», es decir, de creerse moralmente superior mientras, por ejemplo, seduce a la madre de Arkadi, una atractiva campesina casada con un marido mucho mayor. Los incidentes de este tipo, que involucran a Versílov en sus relaciones con otros personajes, presentan la perspectiva continuamente cambiante desde la que lo observamos, una perspectiva que no es más que el correlato objetivo de su incertidumbre interior y su inestabilidad moral. Las conversaciones prolongadas con Arkadi en la primera parte son las que mejor definen el carácter de Versílov, ya que logran transmitir la mezcla de encanto, inteligencia y sensibilidad descuidada que lo hace tan atractivo. Pero también revelan una actitud de desilusión, una incapacidad arraigada para tomarse a sí mismo (o a cualquier otra cosa) totalmente en serio, una desilusión que denota su esencial carencia de sustancia moral.

Arkadi, al conocer más de cerca a su padre, comenta esta disposición interior tan paralizante. «Se comportaba conmigo de un modo absolutamente encantador», escribe, «y bromeaba conmigo, pero […] había una extraña ironía por su parte». Un ejemplo típico es cuando Versílov habla por primera vez y con gran respeto del marido campesino de la madre de Arkadi, pero luego hace una alusión arriesgada a sus canas. «Versílov tenía un truco aristocrático muy desagradable. Después de decir (cuando no podía evitarlo) algunas cosas particularmente inteligentes y finas, las remataba intencionadamente con alguna afirmación estúpida. Al oírle, uno suponía que estaba hablando muy en serio, y todo el tiempo posaba para sí mismo, o se reía». La capacidad de Dostoievski para transmitir tanto la sensibilidad de la perspicacia de Versílov como el giro desencajado de su ironía autorreflexiva redime un buen número de escenas de *El adolescente*.

La historia de Versílov irá revelando su desesperada incapacidad para dominar las pasiones que están en el origen de su burla autodestructiva. Aunque es un hombre de «ideas», las contempla siempre desde una cierta distancia irónica; no penetran en las profundidades de su yo y se convierten así en «ideas-sentimientos». En este sentido, se compara con el joven Kraft, cuyo suicidio ilustra lo que ocurre cuando se socava una idea-sentimiento tan poderosa. Arkadi conoce a Kraft cuando visita el grupo Dergachev; unos días después, Kraft se suicida por lo que solo puede llamarse desesperación patriótica. Se ha convencido de que los «rusos son un pueblo de segunda categoría destinado a no desempeñar un papel independiente en la historia de la humanidad», y esta desilusión ha mutilado su voluntad de trabajar por «la causa común» (es decir, la labor de propaganda del grupo Dergachev). La destrucción de su fe en un futuro glorioso para su pueblo, al igual que la destrucción de la fe de Kirilov en Cristo como Hombre-Dios en *Los demonios*, le lleva a una crisis de desesperación que termina en el

suicidio (aunque Kirilov creía que su muerte tendría un significado positivo). Una discusión entre Kraft y Arkadi en casa de Dergachev subraya la importancia de que los valores estén arraigados en una idea-sentimiento que impregne al individuo hasta la médula, y la imposibilidad de sustituir esa idea-sentimiento por una noción abstracta como la de un «futuro pueblo desconocido». Dostoievski transpone aquí su propia creencia en la necesidad de la humanidad de una fe irracional; específicamente, la fe en Cristo como Hombre-Dios, y por lo tanto la creencia en la inmortalidad y la resurrección como el único apoyo seguro de los valores morales.

El ataque a Kraft por parte de otros miembros del grupo Dergachev también inspira a Arkadi a salir en su defensa con un largo y apasionado arrebato. Al igual que Kraft tiene una idea-sentimiento sobre Rusia, Arkadi tiene la suya propia, que se concreta en convertirse en un Rothschild; ningún argumento abstracto puede alterar lo que siente, el resentimiento que origina su idea-sentimiento. Arkadi busca un nuevo ideal, una nueva fe, que pueda superar su ardiente necesidad de venganza y poder, pero solo ve en sus interlocutores la exigencia de que renuncie por completo a su individualidad. Su diatriba se ha comparado a menudo con la del hombre del subsuelo, que se autoafirmaba de una manera igualmente apasionada y egoísta contra un mundo socialista que Arkadi imagina compuesto por «barracas, hogares comunistas, andar con lo puesto, ateísmo y esposas comunistas sin hijos».

Pero Arkadi defiende su propio egoísmo con un argumento más relevante, dirigido directamente a la negativa populista a reconocer la necesaria «idea-sentimiento» de la fe religiosa. «¿Por qué debería preocuparme lo que le ocurrirá a esta humanidad vuestra dentro de mil años, si todo lo que me permitís bajo vuestras reglas es que no haya amor, ni vida después de la muerte, ni posibilidad de ser noble y sacrificrme?». Volviendo a la carga un poco más tarde, invoca la visión catastrófica de la Tierra convertida en un planeta frío, en el que —según las conclusiones de la recientemente descubierta y ampliamente popularizada segunda ley de la termodinámica— la vida humana habrá desaparecido por completo. «¿Y por qué debería estar obligado a amar a mi prójimo, o a su futura humanidad», clama Arkadi, «que nunca veré, que nunca sabrá nada de mí, y que a su vez desaparecerá y no dejará ningún rastro (el tiempo no cuenta nada en esto) cuando la tierra, a su vez, se transforme en un iceberg, y vuele al vacío con una multitud infinita de otros icebergs similares?». Aquí Arkadi aborda precisamente la dedicación a un ideal *sin* ninguna de las esperanzas que proporciona la inmortalidad. ¿De dónde se derivarían las ideas-sentimientos necesarios para su sostenimiento? Los lectores populistas de Dostoievski estaban siendo informados así de que los valores altruistas meramente seculares no serían suficientes para sostenerlos indefinidamente y que, como Kraft, podrían llegar al límite de la desesperación.

Los encuentros entre Arkadi y Versílov en la primera parte son conmovedores y eficaces porque surgen de la relación básica entre padre e hijo y aún no están desvirtuados por las complicaciones de la intriga. La trama comienza a dominar en la segunda parte, que tiene lugar tras un lapso de dos meses. Arkadi, en el intervalo, se ha transformado en un dandi de moda por la ciudad, y en una serie de aventuras picarescas se sumerge en el torbellino de la vida social. Quien promueve esta transformación es el joven príncipe Sokolski, en cuyo apartamento vive y de cuyos fondos disfruta. Arkadi experimenta entonces un choque desilusionante tras otro, y estos se vuelven tan severos que le invade el impulso destructivo de incendiar el mundo entero.

Todas las desventuras de Arkadi en esta segunda parte pueden verse como una exposición de lo que Dostoievski llama «el destino común de los rusos», y esta frase se aplica también a todos los personajes de la clase alta. Todos ellos muestran una impotencia moral

desesperada, que se desintegra bajo una presión extrema en una doble personalidad patológica. El joven príncipe Sokolski, por ejemplo, alimenta los más elevados conceptos en cuanto a su obligación de observar las más rígidas normas de honor personal, pero es culpable de la conducta más despreciable y desleal y viola continuamente sus propios principios.

Ninguna de las desilusiones de Arkadi es tan grave como la que se produce en relación con Versílov, cuya elevación de espíritu hace que su vulnerabilidad al «destino ruso» sea aún más inquietante. Al principio de la segunda parte, Versílov se presenta como un propulsor de las ideas más elevadas, un hombre profundamente preocupado por los problemas más cruciales de su tiempo, pero su sabiduría y perspicacia están siempre teñidas de un sentimiento de impotencia. Impugnando con altivez el «materialismo» del mundo moderno, predice a Arkadi que la sociedad acabará por derrumbarse en una «quiebra bancaria generalizada», que conducirá a una guerra de clases entre «los mendigos» y los «tenedores de bonos y los acreedores». Cuando Arkadi pregunta con ansiedad qué se puede hacer ante esta aterradora perspectiva, solo le responde que «no hacer nada es siempre lo mejor. De todos modos, la conciencia de uno está tranquila, sabiendo que no ha participado en nada».

Del mismo modo, Arkadi no puede obtener ninguna orientación moral positiva de las ideas generales de Versílov sobre la naturaleza y la vida humanas. «Amar al prójimo y no despreciarlo es imposible», informa a su hijo, y añade que «"el amor a la humanidad" debe entenderse como el amor a esa humanidad que tú mismo has creado en tu alma (en otras palabras, tú mismo te has creado y a quien amas es a ti mismo), y que, por tanto, nunca será una realidad». Pero estas palabras desilusionantes se ven contrarrestadas por otro diálogo, en el que Versílov le dice a Arkadi que «convertir las piedras en pan […] es un gran pensamiento», pero «no es el más grande». Ya que «los hombres se satisfacen y olvidan» y luego se preguntan: «Bueno, ya he tenido suficiente y ¿qué puedo hacer ahora?». La cuestión del sentido de la vida y del destino último de la humanidad trasciende la cuestión de la satisfacción de las necesidades materiales, pero a la pregunta «¿Qué puedo hacer ahora?», Versílov no puede dar ninguna respuesta. Sus discursos contienen siempre esta mezcla de misantropía y aspiración exaltada.

A medida que se desarrolla la intriga de la segunda parte, estos aspectos opuestos de Versílov ya no se divulgan a través de diálogos filosóficos y morales, sino que se presentan en forma de acción dramática. Su doble personalidad se presenta ahora en términos de caprichos triviales (como su insensato acto de retar al joven príncipe a un duelo y retirar el desafío una hora después) o como una oscura connivencia contra su propio hijo. Cuando el joven le confía su secreto —que está enamorado de Katerina—, su padre le incita a que abra de par en par su corazón, pero alienta las efusiones de Arkadi solo con la esperanza de obtener información sobre la carta para utilizarla contra Katerina. Finalmente, Versílov escribe a Katerina una carta insultante en la que le pide que no «seduzca» a un muchacho inocente para conseguir sus sórdidos fines, y Arkadi se ve así humillado y traicionado por su padre ante la mujer que adora.

Al final de la segunda parte, Arkadi está preparado para su gran transformación personal, que será la recompensa a todos sus sufrimientos. Esta transformación es el resultado de su encuentro con una de las tres figuras positivas del libro (las otras dos son la madre de Arkadi y Tatiana Pavlovna, la abnegada protectora de la familia que mantiene a Versílov y a su familia ilegítima con sus propios ahorros). El más importante, con mucho, es el padre «legal» que lleva el nombre de Arkadi, Makar Ivanóvich Dolgoruki, el único personaje campesino de cierta importancia en las novelas de Dostoievski (excluyendo a los campesinos convictos de *Memorias de la casa muerta*). Su inclusión puede atribuirse seguramente a un deseo de sacar

provecho literario de la idealización populista del campesinado, así como, sin duda, a un deseo de competir con el Platón Karataev de Tolstói en *Guerra y Paz*.

Mientras que las órdenes de Versílov a Arkadi son las de un hombre que, en el fondo, no cree en sus propias convicciones, Makar posee una tranquila certeza que Arkadi nunca había encontrado. El «errante» religioso es descrito como una persona de gran dignidad y pureza de corazón, que no tiene mala voluntad ni hacia Versílov ni hacia su infiel esposa. Por el contrario, se preocupa por el bienestar de ella y ha tomado medidas para garantizar la seguridad económica de Sofía después de su muerte. Nada podría contrastar más fuertemente con los motivos y las maquinaciones de los personajes «educados», que son incapaces de superar las diversas ambiciones egoístas que tiñen toda su conducta. Además, las palabras del anciano, que espera la muerte con una serenidad de espíritu tranquila y alegre y una fe no turbada en la promesa de Cristo, proporcionan a Arkadi la inspiración moral que ha buscado en vano durante toda su vida.

Inicialmente, Dostoievski había considerado que su novela estaba dominada por «la idea de desintegración» que estaba «presente en todas partes, pues todo se desmorona y no quedan lazos no solo en la familia rusa, sino simplemente entre la gente en general. Incluso los niños están separados». Gran parte de la sensación de disolución se mantuvo en el libro, cuyo título pensó que podría ser *Desorden*; pero con la inclusión de Makar y su esposa legal, Sofía, la humilde y oprimida pareja que tendría la firmeza de los santos, encontró por fin un centro de estabilidad moral en medio del caos reinante. Este centro era esencial debido a la propia naturaleza de su tema: el precipitado crecimiento hacia la madurez de un adolescente rebelde que se ha visto muy afectado por las vicisitudes de su azarosa infancia y juventud como miembro de «una familia accidental», pero que aprende a aceptarse a sí mismo y a adquirir un sentido de la responsabilidad social.

En Makar, Arkadi encuentra encarnada una segura prueba de la bondad última de la creación de Dios y un profundo sentido de asombro y admiración ante el misterio trascendente tanto de la existencia humana como de la vida después de la muerte. «Ya sea que el pequeño pájaro esté cantando, o que las estrellas en toda su multitud brillen en la noche en el cielo, el misterio es uno, siempre el mismo. Y el mayor misterio de todos es lo que le espera al alma del hombre en el mundo del más allá». La celebración extática de Makar de la belleza de la vida, como es habitual en Dostoievski, proviene de una conciencia acosada por la muerte, pero la muerte para él no es la angustia punzante de la desesperación descrita en *El idiota* a través de un personaje como el no creyente Ippolit Terentyev. Es, más bien, el cumplimiento natural de una vida dedicada a Dios, una vida contra la que sería «pecaminoso» protestar y que aún mantiene su contacto con el mundo de los vivos. «Podéis olvidarme, queridos», dice, «pero yo os amo desde la tumba». Es después de esta afirmación que el profundamente impresionado Arkadi le dice: «No hay ninguna "apariencia" en ellos […]. No voy a seguirles. No sé a dónde voy, iré contigo». Aunque la resolución de Arkadi de «seguir» a Makar y, presumiblemente, convertirse en «un caminante» no debe tomarse, obviamente, de forma literal, nunca olvidará la impresión que le ha dejado Makar.

La inspiración moral que Arkadi necesita para entregarse a un ideal más elevado solo podía ofrecérsela la «idea-sentimiento» de la fe religiosa. Makar cumple admirablemente esta función, y en sus notas Dostoievski indica su fuente con una línea del conocido poema de Nekrásov "Vlas": «De mirada oscura, alto y recto». De este modo, Dostoievski introduce ingeniosamente en las páginas del propio diario de Nekrásov una figura basada en la famosa creación de Nekrásov, una figura que atiende a la vez a la reverencia por el campesinado alimentada por los populistas radicales y también acentúa fuertemente el origen religioso de

esas virtudes campesinas que tanto admiraban[1].

Las conversaciones de Arkadi con Makar se extienden a lo largo de los cinco primeros capítulos de la tercera parte y sirven de comentario a los discursos de Versílov al principio de la segunda parte. Esto es evidente en los relatos de Makar sobre Piotr Valerianovich, el noble educado que vivía en el desierto con los monjes pero que no podía dominar su «entendimiento». Estos relatos pretenden iluminar la lucha interior de Versílov y también referirse de forma más general a la agitación moral de la clase educada rusa.

Las escenas que representan el majestuoso descenso de Makar hacia una muerte digna se alternan con el desarrollo de la intriga que plantea a Arkadi su mayor tentación. Lambert, antiguo compañero de Arkadi, hace finalmente su aparición para servir de Mefistófeles. Dostoievski, en sus notas, no tiene pelos en la lengua sobre este personaje: «Lambert: carne, materia, horror, etcétera». Lambert siempre ha sido el epítome de la carnalidad desalmada y desvergonzada, y su llegada despierta los anhelos lascivos de Arkadi con el plan de chantajear a Katerina para que se someta sexualmente sirviéndose de la carta. Dividido entre la «apariencia» y la lujuria desnuda, Arkadi se encuentra expuesto a toda la gama del conflicto de opuestos que constituye «el destino ruso». «Siempre ha sido un misterio», escribe desde su posición ventajosa como narrador, «y me he maravillado mil veces de esa facultad del hombre (y en especial, me parece, del ruso) de albergar en su alma el más elevado ideal junto a la más abyecta bajeza, y todo ello con total sinceridad». La situación de Arkadi es ahora similar, en su inextricable maraña de sentimientos de amor-odio hacia Katerina como diosa y mundanal seductora, a la de su padre. El reconocimiento de esta coincidencia le permite comprender y dominar emocionalmente los acontecimientos que culminan el libro en una furiosa cascada.

Estas páginas finales contienen un largo discurso de confesión de Versílov que es el punto culminante de la novela. La muerte de Makar transfigura temporalmente la personalidad de Versílov y, en un repentino impulso de genuina sinceridad, finalmente le desvela a Arkadi la «idea» que ha inspirado su vida. Para expresar esta «idea», que es en realidad una «visión», Dostoievski se remonta a notas de sus archivos que aún no ha empleado y utiliza el mito de la Edad de Oro inicialmente previsto para los capítulos inéditos de la confesión de Stavrogin. La versión de Versílov, sin embargo, no es moral ni psicológica sino histórica y filosófica; ilustra las propias ideas de Dostoievski sobre la naturaleza de la civilización europea y su relación con Rusia. Además, en la estructura ideológica de *El adolescente*, la fantasía de Versílov es paralela a la de Makar y pretende complementarla, revelando así la unidad esencial del espíritu ruso. Versílov proyecta en términos de historia europea lo que Makar expresa en términos de religiosidad apocalíptica rusa.

Su sueño evoca «un rincón del archipiélago griego […] olas azules y sonrientes, islas y rocas. Aquí estaba el paraíso terrenal del hombre». La inocente belleza de esta visión, «cuando los dioses bajaron de los cielos y compartieron parentesco con los hombres», su corazón su corazón henchido de «amor hacia la humanidad entera»; este fue «el primer día de la civilización europea», una civilización cuya flor más hermosa fue precisamente «el amor hacia la humanidad entera» que hace que los ojos de Versílov se llenen de lágrimas de ternura. «¡Oh, aquí vivía una raza espléndida! Se levantaban del sueño y se iban a acostarse felices e inocentes. Gastaron su patrimonio intacto de fuerza en la alegría propia de los corazones simples y el amor verdadero». Pero cuando el sueño termina, se ve sacudido de nuevo por el ajetreo de la historia: «El primer día de la civilización europea que había visto en mi sueño se transformó para mí al despertar en el sol poniente del último día de la civilización. Parecía oírse el toque de difuntos en la Europa de aquellos días».

Lo que hizo sonar este mortífero timbre fue la reciente guerra franco-prusiana, el establecimiento temporal de la Comuna de París y el incendio de las Tullerías que siguió a la lucha por el control de la ciudad. En medio del caos generalizado, solo él, como «europeo ruso», no pudo reconciliarse con este colapso final. Sin embargo, en un pasaje atrevido para su época, cuando incluso la opinión liberal rusa consideraba la destrucción de las Tullerías como una abominación, Dostoievski no dudó en darle una justificación parcial como consecuencia comprensible de las flagrantes injusticias de la sociedad europea. «Solo yo, entre todos los reaccionarios conservadores», declara Versílov, «podría haber dicho a los que se empeñan en vengarse que lo ocurrido en las Tullerías, aunque fuera un crimen, no dejaba de ser lógico».

En contraste con Makar, que había deambulado por Rusia como peregrino religioso, Versílov recuerda haber sido «un errante solitario» en Europa. Al igual que Makar, Versílov también predicaba el advenimiento del reino del amor y el Reino de Dios. «Entre nosotros [los nobles rusos]», declara, «se ha creado durante siglos un tipo de la más alta cultura, nunca visto antes y que no existe en ningún otro lugar del mundo: un tipo de compasión mundial para todos». Este noble ruso es un prototipo del «hombre del futuro», y su papel es precisamente trascender las destructivas diferencias nacionales. El ruso europeo cumple así los mandatos del amor cristiano en el plano de la historia; la ley de su ser es ser su mejor yo mediante una total abnegación hacia los demás. El campesino-peregrino ruso Makar y el europeo ruso Versílov, cada uno inspirado en su propia forma de la promesa cristiana, están así unidos en su servicio a esta visión de una nueva Edad de Oro cristiana.

Sin embargo, lo que sigue separando a unos y otros quedará plasmado en la notable evocación que hace Versílov de un mundo ateo privado de la creencia en un Cristo divino, un mundo que es el resultado final del inexorable proceso europeo de autodestrucción. «La gran idea de la inmortalidad se habría desvanecido, y tendrían que ocupar su lugar, y todo ese patrimonio del amor prodigado antiguamente a Aquel que era inmortal se volvería hacia la naturaleza entera, hacia el mundo, hacia el hombre [...]. Los hombres abandonados comenzarían a unirse más estrechamente y con más amor». Intuye así que la Edad de Oro profana que imagina, un mundo sin inmortalidad, estaría impregnada de un doloroso sentimiento de tristeza y pena. Este acento puesto en el «dolor» de un mundo sin Dios —incluso un mundo que realiza, en sus propios términos, el ideal cristiano del amor mutuo— es la respuesta artística de Dostoievski a los ideales seculares más sublimes del socialismo.

Versílov interrumpe finalmente su discurso, reconociendo que «todo es una fantasía, y hasta es bastante increíble», pero «no podría haber vivido toda mi vida sin ella». Se define a sí mismo como un «deísta, un deísta filosófico», no como un ateo, lo que tal vez quiera sugerir un anhelo religioso insatisfecho que sigue siendo una abstracción más que una relación personal vitalmente activa con lo sagrado. Pero Versílov no puede suprimir del todo su necesidad de una fe más cercana a la de Makar. «Lo sorprendente», confiesa, «es que no he podido […] no concebirlo a Él como el último recurso de quienes no tienen nada. Sabía que se acercaría a ellos y les tendería los brazos […] y allí mismo la balanza se inclinarían ante sus ojos y estallaría un gran himno exaltado a la nueva y total resurrección». Este brillante y conmovedor retrato de la Edad de Oro como un mundo feuerbachiano, en el que la humanidad, en lugar de enajenar todo su amor de lo terrenal a lo sobrenatural, se lo prodigaría a sí misma, es uno de los grandes pasajes de Dostoievski. Es igual a la conmoción expresiva del sueño de Raskólnikov sobre la peste en *Crimen y castigo,* y sería difícil encontrar su equivalente en otro lugar. Lo que sigue es casi vergonzoso, ya que la maquinaria de la trama se pone obedientemente en marcha para mostrar las vacilaciones de Versílov en el plano de la

intriga.

Los detalles de la intriga no tienen por qué preocuparnos, excepto para señalar que el impacto moralmente curativo de la muerte de Makar resulta ser de corta duración, y todos los síntomas más agudos del «destino ruso» asaltan ahora a Versílov. Se convierte efectivamente en dos personas: una está arrepentida por su excéntrico y escandaloso comportamiento, mientras que la otra sigue realizando las acciones más vergonzosas bajo la incontrolable influencia de «un segundo yo». «¿Sabes que me siento como si estuviera partido en dos?», dice Versílov. «Sí, realmente estoy partido en dos mentalmente, y me da un miedo horrible». Justo después de pronunciar estas palabras, movido por la irrefrenable fuerza destructiva de su «segundo yo», rompe el icono que le queda como herencia y prenda para el futuro por parte de Makar; y aunque grita «no lo tomes como algo alegórico, Sonia», admite el significado un momento después: «De acuerdo, tómalo como una alegoría, ¡es lo que pretendía!». El «errante» europeo ruso de la *intelligentsia*, sea cual sea la altura de su espíritu, es finalmente incapaz de asumir la carga de la Cruz, la «alegoría» de su reunión con el pueblo ruso. En el nivel más prosaico de la trama, Versílov nunca se casa con la madre de Arkadi, aunque ahora es legalmente libre de hacerlo.

Las especulaciones de Arkadi sobre el demencial comportamiento de Versílov forman parte del epílogo, pero no era de esperar que el joven, todavía insensible, hiciera un análisis sofisticado de las contorsiones psicológicas de su padre. Arkadi no puede sacar ninguna conclusión definitiva, y al negarse a ir más allá de la inmadurez de su narrador, Dostoievski corrió el considerable riesgo de convertir a Versílov en un caso patológico demasiado evidente, dando así pábulo a los críticos que siempre le habían acusado de una malsana preocupación por la anormalidad psicológica. En otros lugares, el trastorno psíquico se presenta siempre como el resultado de una profunda crisis moral-espiritual, y el intento de «explicarlo" en términos puramente psiquiátricos es satirizado y ridiculizado.

Versílov, el antiguo hombre de mundo, es ahora casi un inválido indefenso, totalmente dependiente de Sofia y Tatiana Pavlovna. «Su inteligencia y su moral no han cambiado», comenta Arkadi, «mientras que su lucha por un ideal se ha hecho aún más fuerte». Sin embargo, el viejo y caprichoso Versílov emerge en una reproducción a escala de la magnífica escena del lecho de muerte de Stepán Trofímovich Verjovenski. Versílov expresó primero su deseo de observar el ayuno cuaresmal de la Iglesia Ortodoxa, pero luego, dos días después, porque «algo le había irritado inesperadamente, algo que describió riendo como "una divertida incongruencia"», abandona su intención. «"Amo mucho a Dios, amigos míos", dijo, "pero sencillamente no tengo talento para estas cosas"»; no se produce ninguna conversión del «deísta filosófico» a los ritos de la Ortodoxia.

En las notas de Dostoievski para *El adolescente* aparecen alusiones a numerosos escritores, tanto rusos como europeos, en particular a Pushkin y Dickens, pero el más mencionado es Tolstói, y estas referencias son fundamentales para su objetivo artístico de ir más allá de lo que habían logrado los escritores de la alta burguesía. Como le había escrito a Strájov tres años antes, tanto Turguénev como Tolstói habían creado solo «literatura de la alta burguesía. Ha dicho todo lo que tenía que decir (magníficamente, en el caso de Lev Tolstoi) […] pero todavía no ha habido una *nueva palabra* que sustituya a la de los terratenientes»[2]. Su deseo de recoger el guante artístico se había reforzado, sin duda, en los últimos tiempos con la aclamación de *Ana Karenina*.

Si bien no tenía la intención de entablar una rivalidad más abierta con Tolstói, sin duda se vio obligado a hacerlo para defenderse de las reacciones hostiles provocadas por la publicación de sus primeros capítulos. Un crítico le acusó de excesivo «naturalismo», un

naturalismo tan extremo que violaba las reglas del arte, como si Dostoievski quisiera que sus lectores sintieran que participaban literalmente en los acontecimientos que se describían, por muy amenazantes que fueran. Dos venenosos artículos en *El Mensajero Ruso*, donde se habían publicado sus primeras novelas, le acusaron de ser «inmoral» y de fijar «al lector en la apestosa atmósfera de los bajos fondos, [que] embota su sentido del olfato y le acostumbra a esta apestosa bajeza»[3].

Su primer impulso, que confió a sus cuadernos el 22 de marzo de 1875, fue responder a tales denigraciones en un prefacio que se incluiría con la posterior publicación de la novela en forma de libro, y las notas para este prefacio contienen las definiciones más ilustrativas que jamás dio de su propia misión artística. Según él, su objetivo era describir las consecuencias morales y espirituales de vivir en una sociedad que «no tenía fundamentos» y que, de hecho, «no ha elaborado ninguna regla de vida, porque en realidad tampoco ha habido vida». Esta sociedad ha experimentado «una conmoción colosal, y todo se detiene, se derrumba y se niega como si nunca hubiera existido. Y no solo externamente, como en Occidente, sino internamente, más bien». Mientras tanto, «nuestros escritores más talentosos [menciona a Tolstói y Goncharov] han estado describiendo la vida de la clase media alta», creyendo que estaban «describiendo la vida de la mayoría». Pero esto era una ilusión: la vida que retratan es la de «las excepciones, mientras que la mía es la vida de la regla general».

Dostoievski habla del «sentimiento cívico» que por un momento le llevó a pensar en unirse a los eslavófilos «con la idea de resucitar los sueños de mi infancia» (que incluían su veneración por los santos Sergio y Tijon). En su lugar, creó el hombre del subsuelo, por el que ahora se le insultaba. «Estoy orgulloso», proclama desafiante, «de haber expuesto, por primera vez, la imagen real de la mayoría rusa […] sus aspectos deformes y trágicos. Lo trágico reside en la conciencia de ser deforme». Al enumerar los personajes creados por otros escritores (entre ellos el príncipe Bolkonski de *Guerra y Paz* y Levin en *Ana Karenina),* considera que sus defectos surgen únicamente del «mezquino amor propio», que puede ajustarse según las normas sociales fijas de su orden moral aún inamovible. Solo *él* había sacado a la luz «la tragedia de esta vida del subsuelo, que consiste en el sufrimiento, la autolaceración, la conciencia de una vida mejor unida a la imposibilidad de alcanzarla. ¿Qué puede sostener a quienes intentan mejorarse a sí mismos? ¿Una recompensa, la fe? Nadie ofrece ninguna recompensa, y ¿en quién se podría tener fe? Un paso más desde esta posición, y tienes la depravación más extrema, el crimen (el asesinato). Un misterio».

El problema más importante para él era la pérdida de la fe (religiosa), y creía que con sus intentos de abordar artísticamente las consecuencias morales y sociales de esta privación había profundizado más en la psique rusa que los escritores de la alta burguesía, que simplemente aceptaban los valores de su mundo establecido desde hacía tiempo, con sus preceptos de buena conducta. Lejos de acobardarse ante las acusaciones que se le hacen, Dostoievski se enorgullece de la validez de su visión moral y artística: «Subsuelo, subsuelo, poeta del subsuelo, repiten una y otra vez nuestros folletines, como si esto fuera algo despectivo para mí. Tontos, es mi gloria, porque ahí está la verdad».

Finalmente, Dostoievski confió su autodefensa a un epílogo, escrito por el personaje Nikolái Semyenovich, tutor de Arkadi durante sus años de instituto, y sus observaciones permiten a Dostoievski guiar al lector hacia una comprensión sociocultural más amplia de su novela. El portavoz de Dostoievski se refiere oblicuamente a Tolstói cuando afirma que un novelista que pretendiera dejar una impresión elegante «solo escribiría novelas históricas, ya que en nuestra época ya no hay tipos bellos [...]. Una novela así […] ofrecería una imagen artísticamente acabada de un espejismo ruso, pero que existiera realmente mientras nadie

adivinase que es un espejismo». La referencia a *Guerra y Paz* es inequívoca, pero para Dostoievski la belleza de ese mundo era solo un espejismo basado en la esclavitud de la servidumbre. Por eso, como añade Semyenovich, refiriéndose implícitamente al personaje de Levin en *Ana Karenina*, «el nieto de los personajes representados en un cuadro que muestra a una familia rusa culta y de clase alta a lo largo de tres generaciones en un escenario histórico ruso, ese descendiente no podía ser retratado de otra manera que como misántropo, aislado; y como un triste espectáculo para la vista». En otras palabras, Levin intentaba mantener la tradición, pero ahora era sombríamente consciente de que había sido «un espejismo».

Si esto es cierto para un descendiente de una familia tan noble, ¡cuánto más lo sería para alguien como Arkadi Dolgoruki, hijo ilegítimo de una madre campesina y un padre perteneciente a la nobleza hereditaria! «Sí, Arkadi Makarovich», se le dice, «eres un miembro de una familia accidental, en completo contraste con todos nuestros tipos recientes de héroes legítimos que tuvieron una infancia y una juventud muy diferentes a las tuyas» (las descritas en la trilogía de Tolstói, *Infancia. Adolescencia. Juventud*). El propio Versílov es descrito como la encarnación de un caos de opuestos. «Pertenece a una de las familias más antiguas de la nobleza y, al mismo tiempo, a la Comuna de París. Es un auténtico poeta, ama a Rusia y, sin embargo, niega totalmente su valor. No tiene religión, pero está dispuesto a morir por casi cualquier cosa vaga que no puede nombrar, pero en la que puede creer apasionadamente, a ejemplo de muchos, muchos europeístas rusos ilustrados del periodo de San Petersburgo de la historia rusa». Desgarrado por tales contradicciones, ¿qué tradiciones y herencia moral-cultural puede transmitir Versílov a sus hijos? «Confieso», confiesa Semyenovich, «que no me gustaría ser un novelista que intentara describir un héroe de una familia accidental […]. Se abriría la posibilidad de cometer errores graves, y exageraciones y descuidos […]. Pero ¿qué opción tiene un escritor que no desea escribir novelas históricas, sino que está poseído por un anhelo de plasmar la escena actual? [...] Tiene que adivinar […] y equivocarse».

Independientemente de que Dostoievski creyera o no que se había «equivocado», aquí estaba respondiendo implícitamente a todos aquellos críticos —entre ellos, algunos de sus amigos más cercanos— que medían su mundo con el mucho más tranquilizador creado por Tolstói. Sin embargo, incluso según su propio criterio, no se puede decir que *El adolescente* se pueda comparar con las tres novelas que la precedieron. De hecho, si los efectos de *El adolescente* demuestran algo, es que Dostoievski solo podía hacer plena justicia a su talento cuando daba rienda suelta a su imaginación escatológica, y se tomaría muy en serio esta lección artística tres años después, cuando escribiera *Los hermanos Karamázov*.

[1] Las anotaciones del cuaderno de Dostoievski sobre este mundo campesino son mucho más amplias que la imagen más limitada que ofrece la obra en su factura definitiva. En una de ellas demuestra su conocimiento de la teología de los Antiguos Creyentes. Otras notas contienen extensas anotaciones sobre la «apestosa Lizaveta», que se desarrolla mucho más vívidamente aquí de lo que lo hará en *Los hermanos Karamázov*. No es solo una persona inarticulada medio ingenua, sino que está consumida por el ardor de autoinmolarse por una fe apasionada. «Lizaveta apestosa. No me envíes a mí, la apestosa, a tu brillante paraíso, sino envíame a la oscuridad total, para que incluso allí, en el fuego y en el dolor, pueda elevar mi voz a Ti: "Santo, santo eres Tú, y no tenga otro amor"».

[2] *PSS*, 29/Bk. 1, p. 216; 2/14 de diciembre de 1870.

[3] Citado en *PSS*, 17, p. 347.

50.
UN PERSONAJE PÚBLICO

UNA VEZ TERMINADA *EL ADOLESCENTE*, Dostoievski se enfrentó de nuevo al problema de qué emprender a continuación. A pesar de ser editor de varias de sus obras, seguía sin tener una fuente de ingresos regular para mantener a su familia, recientemente aumentada a tres hijos con el nacimiento de Alekséi el 10 de agosto de 1875. Retomó entonces la idea de publicar una nueva revista, su *Diario de un escritor*, que había experimentado en *El Ciudadano*. Se tomó la decisión familiar de dar el paso, aunque, como escribió Anna, «si el *Diario* resultaba un fracaso, nos veríamos en una situación desesperada»[1].

La decisión de Dostoievski de emprender su *Diario de un escritor* fue una apuesta arriesgada que marcó una nueva etapa en su asombrosa carrera. Aunque se había convertido de nuevo en un nombre a tener en cuenta en la escena literaria y cultural rusa, su fama seguía limitada en gran medida a los círculos intelectuales. Con el *Diario de un escritor*, sin embargo, se dirigió a un público lector mucho más amplio y diverso, al que habló con elocuencia y pasión de asuntos que estaban en la mente de todos los rusos que podían leer. Nadie había escrito nunca sobre esos temas con tanta fuerza y viveza, con tanta franqueza, sencillez e íntimo compromiso personal. No es de extrañar que la respuesta del público fuera tremenda, y que Dostoievski recibiera un aluvión de correspondencia, tanto a favor como en contra, en cuanto su publicación apareció en los quioscos.

Uno de los salones que frecuentaba en estos años era el de Elena Shtakenshneider, que atraía a todo el mundo por su inteligencia, sensibilidad y amabilidad, y por el valor estoico con el que soportaba su desfigurante joroba. Observando la inmensa popularidad del *Diario*, escribió en su propio diario: «La fama de Dostoievski no la causó su condena a prisión, ni fue por *Memorias de la casa muerta*, ni siquiera por sus novelas —al menos no principalmente por ellas— sino por el *Diario de un escritor*. Fue el *Diario* lo que hizo que su nombre se conociera en toda Rusia, lo convirtió en el maestro e ídolo de la juventud, sí, y no solo de la juventud, sino de todos los torturados por esas preguntas que Heine llamaba "malditas"»[2].

Su vida durante los dos años siguientes estuvo íntimamente ligada a la redacción del *Diario*. De hecho, la rutina que requería su aparición periódica era tan rigurosa y agotadora que apenas dejaba tiempo para nada más. El *Diario*, todo él escrito por Dostoievski, aparecía

una vez al mes y constaba de dieciséis páginas. Salía a los quioscos el último día de cada mes, y él era fanático de cumplir con el calendario establecido. Sus allegados eran conscientes de la extenuante presión, tanto física como mental, que le imponía su *Diario,* y Mijaíl Alexandrov, ahora empleado en la imprenta, comentó que «si se justifica la expresión de algunos escritores de que *escriben* sus obras *con su sangre*, esta expresión no se ajusta a nadie mejor que a Fiódor Mijáilovich Dostoievski». De hecho, a tenor de haber trabajado tan estrechamente con él durante dos años, Alexandrov creía que el *Diario* «acortó su vida» y que «derrochó en él su salud física, que se vio afectada por ello mucho más incluso que por sus años en la *kátorga*»[3].

Los Dostoievski habían vivido en Stáraya Rusa durante la mayor parte de 1875, pero el *Diario* volvió a requerir su residencia en San Petersburgo, y regresaron a la capital a mediados de septiembre, donde consiguieron cinco modestas habitaciones en un viejo edificio de apartamentos. A Alexandrov le llamó especialmente la atención la desnudez del estudio, que le recordaba a una celda monástica. Un sofá turco cubierto de hule hacía las veces de cama, y había dos mesas. Una estaba cubierta con una pila de revistas y periódicos; la otra, más grande, estaba adornada con un tintero, una pluma y un grueso cuaderno «en el que Fiódor Mijáilovich anotaba ideas y datos individuales para sus futuras obras». Encima de la mesa colgaba una fotografía de Dostoievski, y delante de ella había un sillón con un asiento duro. No cabía duda de que aquel era el lugar de trabajo de un escritor, y su «estricta y casi empobrecida sencillez» inspiraba a Alexandrov «un gran respeto»[4].

La rutina de Dostoievski ahora variaba muy poco. Escribiendo hasta altas horas de la noche y hasta la madrugada, dormía hasta las dos de la tarde o más tarde. Una vez se levantaba se dirigía, tras ponerse una holgada y larga chaqueta de paño oscuro, al samovar que le esperaba en el comedor. Al volver con su vaso de té al estudio, bebía varias tazas mientras leía los periódicos y liaba cigarrillos de grueso papel amarillo. Después del té recibía visitas, y a las tres tomaba una comida ligera en el comedor. Dostoievski bebía una copa de vodka con la comida, sorbiéndola mientras masticaba una rebanada de pan negro, explicando una vez a Alexandrov que esa era la forma más saludable de tomar vodka. Al terminar, salía a pasear, pasando por la imprenta en su paseo, y regresando a las seis para cenar con la familia y acostar a los niños antes de ponerse a trabajar.

Tal era su horario y comportamiento normal, que, si no ocurría nada inesperado, transcurría sosegadamente y sin problemas. Pero si se le despertaba intempestivamente antes de la hora acostumbrada, aquello «lo abatía, sumiéndolo en la seriedad y el silencio», y en ese estado de ánimo podía estallar repentinamente en un arrebato de irritabilidad: «Se enfadaba fácilmente y hablaba con dureza», pareciendo «grosero y despótico incluso con sus allegados». Pero Alexandrov se apresura a añadir que quienes le conocían mejor eran conscientes de que aquel solo era un estado momentáneo de sus nervios[5]. La preocupación por el futuro de sus hijos pequeños contribuía, sin duda, a su ansiedad; y es en este contexto en el que encontramos a Dostoievski vigilando los procedimientos legales en la finca de Kumanina. En noviembre, Dostoievski le dice a su hermano menor, Andréi, que, en contra de lo que se rumoreaba, al presentar una demanda para excluir a algunos parientes colaterales de su tía de cualquier derecho a una parte de la herencia, estaba «velando por sus propios intereses».

Después de conseguir el dinero, «lo repartiría inmediatamente entre ellos y tomaría para mí solo lo suficiente para cubrir los gastos del proceso y ni un kopek más». Dostoievski añade que, «al cederles [a sus hermanas] lo que *por ley debía corresponderme a mí*», estaba «quitando a mis hijos lo que legalmente les correspondía». Unos meses más tarde, escribe a

Andréi que desea «vivir al menos otros siete años» para establecer una base firme para la educación de sus hijos[6]. El miedo a la muerte, a causa de la epilepsia, le persigue desde hace tiempo, pero el temor a una muerte repentina ha sido sustituido por la convicción de que está sucumbiendo lentamente a los efectos de su enfisema.

A los pocos meses de publicar el *Diario*, Dostoievski se enteró por una carta de Cristina Alchevskaya, una dama activa en la causa de la educación del pueblo, de que algunos consideraban que perdía el tiempo «en nimiedades, repasando la actualidad, historias banales y cosas por el estilo». Al parecer, habiendo escuchado el mismo planteamiento de otros, respondió: «He llegado a la irresistible conclusión de que, además de la inspiración artística original, un escritor de las bellas artes debe conocer la realidad retratada hasta el más mínimo detalle (histórico y actual)»[7]. Lejos de considerar el *Diario* como una desviación de su tarea artística, explicó que era un preliminar indispensable para sus futuras obras. «Por eso, mientras me preparaba para escribir una novela muy larga, planeé de hecho sumergirme específicamente en el estudio […] de los detalles de la vida contemporánea». Entre esos detalles, «uno de los más importantes […] es la generación joven, y con ella, la familia rusa contemporánea»[8].

El primer número (enero de 1876) de su *Diario* estaba dedicado al tema de los niños, y como preparación pidió a su amigo abogado A. F. Koni que organizase una visita a una colonia de delincuentes juveniles. Los dos hombres hicieron el viaje a finales de diciembre de 1875, y Koni menciona la apasionada atención de Dostoievski, «haciendo preguntas e indagando en los más pequeños detalles de la rutina de los fugitivos». Le llamó la atención la capacidad de Dostoievski para relacionarse con los chicos, a los que reunía en una de las habitaciones más grandes. «Respondía a sus preguntas, algunas inquisitivas y otras ingenuas, pero poco a poco esta conversación se convertía en una lección por su parte […] llena del genuino amor por los niños que brilla en cada página de sus creaciones». Cuando los dos hombres salieron de la habitación para visitar la iglesia contigua, los niños se agolparon y siguieron hablando con él sobre incidentes de sus vidas. «Uno sentía que se había creado un vínculo espiritual, y que percibían en él no a un visitante que buscaba curiosidades, sino a un amigo afligido»[9].

En el viaje de vuelta a casa habló de la iglesia que habían visitado. Estaba llena de iconos, algunos muy antiguos y confiscados a los Viejos Creyentes por la policía; otros, sobre todo los del iconostasio que custodiaba el santuario sacerdotal, estaban pintados en un estilo más reciente, italianizante: «No me gusta esa iglesia», murmuró. «Es una especie de museo […]. Para actuar sobre las almas de los que entran, se necesita solo unas pocas imágenes, pero severas, incluso adustas, al igual que la creencia y el deber de un cristiano deben ser severos y adustos»[10]. Esas imágenes debían acompañar a los muchachos cuando volvieran a caer en la vorágine urbana de la que la mayoría de ellos había salido y recordarles los lejanos días de su infancia aldeana pura e inmaculada, ofreciendo así cierta protección moral contra la tentación de la actividad delictiva.

En el *Diario* se presta mucha atención a los juicios penales, que siempre consideró un barómetro indispensable del clima moral de la época. Aunque no estuvo en la sala de juicios de todos los casos que se comentan en su *Diario* (las actas se publicaron en la prensa diaria de la capital y de las provincias), estuvo presente en algunos y tomó parte activa en uno, en el que una joven madre había sido condenada a la servidumbre penal en Siberia. Ekaterina Kornilova había empujado a su hijastra de seis años por la ventana de una vivienda. La niña salió ilesa y la madrastra acudió inmediatamente a la policía para denunciarse. Kornilova se encontraba en un avanzado estado de gestación y su estado, según Dostoievski, la llevó a

dejar paso a una hostilidad latente hacia su hijastra (así como hacia su marido, el padre, que la había golpeado esa misma mañana). Es bien sabido, según Dostoievski, que las mujeres embarazadas se comportan a veces de forma muy peculiar. Por ello, planteó la posibilidad de revocar el veredicto. Un lector del *Diario*, un abogado familiarizado con el proceso de obtención de indultos para criminales condenados, escribió a Dostoievski que su análisis le había convencido. Instando a Dostoievski a que visitara a Kornilova, le sugirió que le aconsejara que pidiera dicho indulto y se ofreció a ayudar a guiar la petición a través del laberinto burocrático. Dostoievski así lo hizo, y sus artículos desempeñaron indudablemente su papel en la revocación de su condena en apelación y luego en el sobreseimiento del caso, aunque se advirtió al jurado que no diera demasiada importancia a las opiniones de «ciertos escritores de talento»[11].

El público respondió no solo a las ideas provocadoras de Dostoievski sobre temas de actualidad; su propio lenguaje —se dirigía a sus lectores como si estuviera manteniendo una conversación privada en lugar de desarrollar una tesis— produjo una inusual sensación de familiaridad en sus lectores, que le inundaron de cartas a las que a menudo respondía tanto personalmente como en las páginas de su diario. La necesidad sentida de comunicarse con el autor del *Diario* dio lugar a una serie de encuentros inesperados, como el registrado en la carta de Dostoievski a Alchevskaya del 9 de abril de 1876. «De repente», le dice, «anteayer, por la mañana, vinieron a verme dos muchachas, ambas de unos veinte años […]. "Todo el mundo se reía de nosotras y dijo que no nos recibiría [...]. Pero decidimos intentarlo"»[12]. Difícilmente se puede imaginar que un incidente así ocurriera antes, cuando su imagen pública se había formado con los temibles convictos que había retratado en *Memorias de la casa muerta*, o con los atormentados protagonistas de sus novelas. El Dostoievski del *Diario*, sin embargo, era un amigo y un consejero, y visitantes improvisados como las dos chicas ya no eran una rareza. «Dijeron que eran estudiantes de la academia de medicina, que ahora había allí unas quinientas mujeres, y que "se inscribieron en la academia para obtener una educación superior y luego hacer algún bien"».

Los objetivos humanitarios de esas futuras doctoras eran extremadamente atractivos, y Dostoievski los tomó como una señal inmensamente alentadora de un nuevo estado de ánimo entre la generación femenina más joven, a la que opone favorablemente frente a los ejemplos anteriores de la «nueva mujer». «No me había topado con este nuevo tipo de mujer (conocía a muchas de las antiguas *nihilistas*). ¿Me crees si te digo que pocas veces lo he pasado mejor que estas dos horas con estas chicas? Qué sencillez, naturalidad, frescura de sentimientos, pureza de mente y de corazón»[13]. Los dos números siguientes del *Diario* (mayo y junio) contienen fuertes afirmaciones a favor de proporcionar a las mujeres los medios para obtener una educación superior.

Alchevskaya subraya en sus memorias que «lo más agudo que queda en mi memoria es el siguiente rasgo, muy destacado en Dostoievski […] su miedo a dejar de entender a la generación más joven, de romper con ella […]. En esta idea fija no había ningún temor a dejar de ser un escritor querido o a disminuir el número de sus seguidores y lectores; no, evidentemente consideraba un *desacuerdo* con la generación joven como una *caída* humana, como una muerte moral. Defiende con audacia y honor sus convicciones íntimas; y al mismo tiempo teme de algún modo no cumplir la misión que se le ha encomendado, y extraviarse inadvertidamente en su camino»[14]. No se ha hecho un comentario más penetrante sobre él en esta etapa de su carrera. Porque sentía que se le había confiado una misión, la de guiar a la joven generación de vuelta al camino de la verdad del pueblo ruso, que para él significaba principalmente la fe del pueblo en Dios. Y por eso consideraba que un alejamiento definitivo

de los lectores más jóvenes equivalía a una caída humana y a una muerte moral.

En el verano de 1876 Dostoievski hizo otro viaje a Bad Ems, donde bebió las aguas durante un mes. Tal ausencia, por supuesto, implicaba problemas especiales para la publicación de su *Diario* mensual, y solo publicó un número combinado de julio y agosto. Las cartas de Dostoievski desde Ems siempre habían estado llenas de expresiones de su ternura por Anna, así como de recuerdos de la pasión física que unía a la pareja. Lo mismo ocurría ahora; y, al leerlas muchos años después, Anna consideró prudente tachar varios pasajes demasiado explícitos para su decorosa sensibilidad. Estas cartas se encuentran entre las más mutiladas del canon de Dostoievski, aunque todavía se puede leer su confesión de que se ha enamorado de ella cuatro o cinco veces desde su matrimonio, y que ahora ha vuelto a ocurrir. «Anechka», escribe, «todo lo que hago es pensar en ti. Pienso en ti en toda clase de imágenes y representaciones posibles […]. Te quiero hasta el punto de perder la vida»[15]. Este arrebato de pasión puede estar relacionado con un episodio ocurrido justo antes de su partida, cuando él y Anna se pelearon a causa de un curioso incidente que ella relata en sus memorias.

28. Dostoievski en 1876.

Un amigo suyo había escrito una novela que ambos habían leído, y en la que una carta anónima informaba a uno de los personajes de que su mujer le había sido infiel; la prueba se encontraba en un relicario que ella llevaba. Anna decidió, a modo de «broma», enviarle dicha

carta a Dostoievski, suponiendo que este reconocería la imitación del texto y que ambos disfrutarían de una buena carcajada. En lugar de eso, le arrancó el medallón del cuello, haciéndole sangre, y se puso furioso. «"Sigues bromeando, Anechka", dijo, "pero piensa en lo terrible que podría haber sido lo ocurrido. Podría haberte estrangulado en mi furia"». Sin embargo, una vez calmada su furia, la velada «transcurrió entre disculpas, arrepentimientos y la más cariñosa ternura», lo que se sospecha que era el objetivo de la broma[16]. Un intercambio de cartas sobre la reaparición de uno de los ex pretendientes de Anna también indica que ella intentaba de nuevo estimular los celos de él, tal vez como medio de alejar posibles atracciones en el extranjero.

Dostoievski compró un registro de huéspedes de los visitantes de Ems, pero no pudo encontrar los nombres de nadie que conociera entre los de suyos, y no tenía ningún deseo de conocer a los demás. Eran todos «rusos y alemanes; banqueros y prestamistas. Ni un solo conocido»[17]. Se encontró por casualidad con el conocido articulista radical G. Z. Eliseev, que también estaba haciendo la cura y con el que se había codeado en San Petersburgo. Eliseev había escrito una crítica amargamente hostil de los primeros capítulos de *Crimen y castigo*, pero también había respondido generosamente a la consulta de Timofeyeva sobre la publicación de *El adolescente* en *Notas de la patria*. Sin embargo, la primera impresión de Dostoievski sobre Eliseev en Ems no fue muy favorable. «El viejo "negador" no cree en nada […] tiene toda la altanería de un seminarista»[18]. Cada encuentro levantaba los ánimos de ambas partes. «Los vulgares liberales de pacotilla», echaba chispas nueve días más tarde, «me han destrozado los nervios. Se dirigen hacia mí forzadamente y me saludan constantemente, pero me tratan como si tuvieran cuidado "para no mancharse con mi ánimo reaccionario". Las criaturas más vanidosas, sobre todo ella, un librito banal con reglas libérrimas. "¡Oh lo que dice, oh lo que defiende!" Estos dos piensan en enseñar a alguien como yo»[19]. Los Eliseev desaparecieron a partir de entonces de su correspondencia, pero no de su ámbito literario. Porque hay buenas razones para creer que el cínico Rakitin de *Los hermanos Karamázov*, que nunca quita los ojos de la oportunidad principal, está basado en una caricatura de la carrera de Grigori Eliseev.

Durante todo este tiempo, Dostoievski siguió preparando su obra con tesón, e informa a Anna de que «he estado releyendo toda la correspondencia [de sus lectores] que he traído aquí. Me inscribí en la biblioteca de préstamo (una biblioteca patética), saqué a Zola porque he descuidado terriblemente la literatura europea en los últimos años, e imagínate, apenas puedo leerlo, es un material tan repugnante. Y en Rusia se habla de Zola como de una celebridad, de un líder del realismo»[20]. Emile Zola escribía entonces regularmente desde París en el liberal *El Mensajero Europeo*, recomendado por su amigo Turguénev, y era aclamado como el principal exponente y practicante de un naturalismo literario en boga. En 1873 se publicaron varias traducciones de una sola novela, *El vientre de Paris*, el libro que Dostoievski tomó prestado de la biblioteca de Ems, y en la prensa rusa hubo amplios debates sobre las obras y teorías de Zola.

Anotó sus primeras reacciones en sus cuadernos: «Describirá cada clavo del tacón, un cuarto de hora más tarde, cuando salga el sol, volverá a describir ese clavo bajo una luz diferente. Eso no es arte. Dame una sola palabra (Pushkin), pero que sea la necesaria. De lo contrario […] se alarga hasta las diez mil palabras, y aun así no puede expresarse, y esto con la más completa autocomplacencia, con la que no quiero tener nada que ver». Tampoco puede aceptar la moral que Zola contrapone a las ambiciones y satisfacciones puramente materialistas de su tendero y comerciante. «*Florent* [un ex revolucionario que regresa de la cárcel] muere de hambre y desprecia con orgullo la ayuda de una mujer honesta. Zola lo

considera un acto heroico, pero en su corazón no hay hermandad. ¿Qué clase de republicano es? Aceptar su ayuda y prestársela a otros desde la plenitud de un corazón noble, eso será el paraíso en la tierra». No sabía, mientras escribía estas observaciones, que diez años más tarde sus propias novelas ayudarían a romper el dominio del naturalismo de Zola sobre una nueva generación literaria francesa.

Su estado de ánimo durante estos días mejoró considerablemente gracias a una carta de Vsévolod Soloviov, que también envió una copia de un artículo entusiasta que había escrito sobre el número de junio del *Diario*. Este fascículo contenía una declaración de la exaltada concepción de Dostoievski sobre la misión histórico-mundial de Rusia. La tarea de Rusia, proclamaba, era llevar a cabo la unión de todos los eslavos y resolver así la cuestión oriental; y esta unificación sería el preludio de una reconciliación universal de todos los pueblos bajo el estandarte del verdadero Cristo preservado solo en la ortodoxia rusa. Dostoievski se alegró del espaldarazo de Soloviov porque sentía que, en este tema, por primera vez, se había atrevido a permitirse «llevar a sus conclusiones algunas de mis convicciones, a decir *la última palabra* […] de mis sueños respecto al papel y la misión de Rusia en la humanidad, y expresé la idea de que algo así […] ya estaba empezando a hacerse realidad». El resultado fue que «hasta los periódicos y publicaciones que me eran favorables empezaron a gritar enseguida que yo amontonaba paradoja sobre paradoja»[21].

El *Diario* de Dostoievski se convirtió en la más leída de todas las publicaciones de este tipo durante sus dos años de vida, llegando al público no solo en las profundidades del campo ruso, sino también en los más altos círculos de la corte. En el otoño de 1876, Pobedonostsev le pidió que enviara regularmente un ejemplar al zarevich Alejandro. «Sé», escribió el tutor del príncipe heredero, «que ayer, en presencia de sus hermanos, habló de varios artículos y los recomendó a su atención»[22]. Sobrecogido, Dostoievski escribió directamente a Alejandro, a quien había regalado un ejemplar dedicado de *Los demonios* tres años antes, diciendo que «las grandes energías actuales de la historia rusa han elevado los espíritus y los corazones del pueblo ruso con un poder inimaginable hasta una altura de comprensión de muchas cosas que antes no se comprendían, y han iluminado en nuestra conciencia *la santidad de la idea rusa* más vívidamente que nunca […]. Hace tiempo que pensaba y soñaba con lo feliz que me haría ofrecer mi modesta obra a vuestra Alteza Imperial». Luego se disculpa por su «atrevimiento» y pide que el príncipe heredero «no condene a quien le ama sin límites»[23].

Dostoievski sabía muy bien que su propia veneración por el zarismo no era compartida por los miembros socialmente conscientes de la generación más joven a la que intentaba influir. De hecho, había signos inquietantes de que la actividad radical ya no se limitaba a «ir al pueblo». Desalentados por su fracaso a la hora de despertar al campo, los populistas se replantearon en 1876 su posición y recurrieron a la agitación política para alcanzar sus objetivos. Una de las primeras manifestaciones abiertas de este cambio de táctica fue una manifestación en la plaza que conduce a la iglesia de Nuestra Señora de Kazán en San Petersburgo. En diciembre de 1876, un pequeño grupo dirigido por G. V. Plejanov (posteriormente fundador del Partido Comunista Ruso y mentor de Lenin) se reunió para escuchar un discurso de su líder y desplegó una pancarta roja con las palabras «Tierra y Libertad» (*Zemlya i Volya*), el nombre de su organización revolucionaria. La policía, así como los obreros y comerciantes locales, cargaron contra el grupo, y muchos de los manifestantes recibieron una paliza antes de ser detenidos.

Para Dostoievski, la manifestación era simplemente otro ejemplo de la facilidad con que la juventud rusa podía ser engañada debido a la pureza de su idealismo moral. «Los jóvenes

del 6 de diciembre en la plaza de Kazán» —escribió en su Diario— «no eran, sin duda, más que un "rebaño" al que habían empujado algunos canallas astutos […]. Claramente, pudo verse una buena cantidad de payasadas malintencionadas e inmorales, una imitación simiesca de las acciones de otros; sin embargo, habría sido posible amalgamar sus voluntades asegurándoles que iban a reunirse en nombre de algo sublime y bello, en nombre de una abnegación noble que justifica el mayor de los propósitos». Uno de los objetivos del *Diario* de Dostoievski era alentar esa abnegación juvenil por las que él consideraba causas más dignas que las proclamadas en la plaza de Kazán.

En mayo de 1877, los Dostoievski dejaron San Petersburgo para pasar los meses de primavera y verano en Maly Prikol, la finca del hermano de Anna, Iván Snitkin, situada en la provincia de Kursk. La salud de Anna había empezado a flaquear debido a sus responsabilidades combinadas de madre, ama de casa y gestora del negocio editorial de la familia, y Dostoievski insistió en que se tomara un descanso completo durante el verano. Rusia había declarado la guerra a Turquía en abril de 1877, y en el viaje a Maly Prikol Anna recuerda los largos retrasos en varias estaciones, «donde nuestro tren tenía que permanecer detenido durante horas debido al movimiento de las tropas que se enviaban a la guerra. En cada parada, Fiódor Mijáilovich iba al bufé y compraba grandes cantidades de panecillos, pasteles de miel, cigarrillos y cerillas, y los llevaba a los vagones donde los repartía entre los soldados y mantenía largas conversaciones con ellos»[24].

A finales de junio, la familia partió junta de Maly Prikol y se separó en el cruce de ferrocarril que llevó a Anna y a los dos hijos mayores a una peregrinación a Kiev, la cuna de la antigua civilización rusa, y Dostoievski a Petersburgo. Durante su estancia en la capital, solo recibió una carta de su esposa en un periodo de dos semanas, y esta falta de noticias lo puso frenético. Las cuatro cartas que escribió también están llenas de exasperación por los problemas que encontró para publicar el *Diario* a tiempo, así como para supervisar su impresión, encuadernación y envío a varios distribuidores. El origen personal de algunas de sus escenas literarias más inquietantes se esclarece en un pasaje que describe los efectos de un severo ataque epiléptico. «A las 6:30 de esta mañana», informa a Anna, «tras volver en mí después de un ataque me dirigí *a tu habitación* y, de repente, Prójorovna me dijo en el salón que la señora no estaba en casa. "¿Dónde está?" "Pues, está en el campo, en una casa de verano". ¿Cómo puede ser eso? Debería estar aquí. ¿Cuándo se fue? Prójorovna me convenció de que yo mismo había llegado anteayer»[25]. La notable capacidad de Dostoievski para describir tales estados de semiconsciencia, cuando un personaje se comporta según impulsos y pulsiones subliminales, deriva evidentemente de tales episodios de su propia vida. Escribió a su hermano menor Nikolái que el ataque «me ha destrozado», y pidió a Nikolái, a quien veía raramente en circunstancias ordinarias, que viniera a visitarle.

Al parecer, sus convulsiones habían afectado incluso a su memoria a largo plazo. P. V. Bykov, un periodista y escritor que había conocido a Dostoievski en la década de 1860, había solicitado recientemente una biografía y una bibliografía para un volumen de ensayos sobre escritores rusos que pensaba publicar. Pero Dostoievski confiesa: «Le diré de entrada que por el momento soy incapaz [de enviarle una biografía exacta]. Como consecuencia de mi epilepsia […]. He perdido un poco la memoria, y créame usted, he olvidado (literalmente he olvidado, no exagero en absoluto) las tramas de mis novelas y los personajes representados, incluso los de *Crimen y castigo*. Sin embargo, recuerdo las líneas generales de mi vida»[26]. Prometió a Bykov que tal vez «le prepararía mi biografía» en Ems, donde pensaba pasar el verano.

El tormento de no recibir respuesta a sus misivas era superior a sus fuerzas, y envió dos

telegramas a Maly Prikol preguntando por el bienestar de Anna. Cuando finalmente llegó una carta el 16 de julio, escribió al día siguiente para justificar su insistente comportamiento. «No he podido dormir, me preocupo, me pongo a pensar en las posibilidades [de un accidente] ando por la habitación, tengo visiones de los niños, me preocupo por ti, me late el corazón (he tenido palpitaciones en estos tres últimos días) […]. Por fin empieza a amanecer, y sollozo, camino por la habitación y lloro, con una especie de temblor (ni yo mismo lo entiendo, nunca me había pasado antes) y solo intento que la vieja [Prokhorovna] no lo oiga»[27]. Este pasaje es solo una muestra; hay muchos otros en los que describe cómo pierde el control de sus nervios mientras su fértil imaginación conjura todas las catástrofes que pueden ocurrirle a su familia, especialmente a los niños.

A pesar de su deseo de regresar al calor del círculo familiar, Dostoievski sintió la necesidad de hacer un viaje a Darovoe, la propiedad de sus padres, que no había visitado desde su infancia, y que ahora estaba ocupada por la familia de su hermana Varvara Karepina, que había heredado la propiedad. Se refiere a este viaje en su *Diario* de julio-agosto de 1877, donde relata una conversación con «uno de mis viejos conocidos de Moscú» (probablemente Iván Aksakov). «Este pequeño e irrepetible lugar», le dijo a su amigo, «me ha dejado una profunda y fuerte impresión que me acompañará toda la vida». Dostoievski subraya la importancia de que los niños almacenen «recuerdos sagrados» (un punto que ilustrará a través de Aliosha Karamázov), y escribe que «una persona no puede ni siquiera vivir sin algo sagrado y precioso de la infancia que llevar consigo». La visita le trajo sin duda a Dostoievski recuerdos de su propio padre. Un pasaje de su texto puede leerse como una confesión de cómo puede haber juzgado (y perdonado) a su propio progenitor.

«Los padres de hoy», escribe, no poseen ninguna «gran idea» que transmitir a sus hijos, y «en sus corazones» no tienen una gran fe en tal idea. Sin embargo, «solo una gran fe de este tipo es capaz de hacer nacer *algo hermoso* en la memoria de los hijos, y de hecho puede hacerlo, incluso a pesar de esa misma suciedad moral que rodea sus cunas [...]. Incluso el padre más derrotado, que ha sido capaz de trasplantar la semilla de esta gran idea y de este gran sentimiento en las impresionables y ávidas almas de sus lamentables hijos, ha sido luego perdonado de todo corazón por ellos, solo por esta buena acción, a pesar de otras cosas». Dostoievski utiliza a menudo la expresión «gran idea» para referirse a la idea de la moral cristiana del amor y la promesa cristiana de la eternidad. Tras la visita a Darovoe, bien pudo sentir que su propio padre, lejos de ser intachable, había conseguido, sin embargo, plantar estas semillas en el corazón de sus hijos.

Durante los meses de otoño e invierno de 1877, Dostoievski se afanó en *el Diario*, a pesar de haber estado «enfermo en cama durante dos semanas, presa de la fiebre»[28]. En octubre de 1877, sin embargo, informó a los lectores del *Diario que* tenía la intención de poner fin a su publicación a finales de año. Un viejo confidente, el Dr. Stepán Yanovski, escribió desde Vevey, en Suiza, expresando su gratitud en nombre del círculo ruso de ese país por el apoyo patriótico dado a su patria en el *Diario*. Como muchos otros, Yanovski expresó su pesar por el cese del *Diario*, y Dostoievski explica que, aparte del empeoramiento de su epilepsia, había decidido suspender la publicación porque «hay una novela en mi cabeza y en mi corazón, y está empezando a escribirse». Además, en el futuro «quiero intentar una nueva publicación de la que el *Diario* formará parte»[29]. A principios de 1878 había esbozado un plan para esa nueva publicación mensual, ya no escrita exclusivamente por él, que incluía más material literario y ensayos críticos. «No se imagina hasta qué punto he disfrutado de la simpatía de los rusos durante estos dos años de publicación», informa exultante al doctor. Yanovski había hablado despectivamente del periódico de Kraevski, *La Voz*, que se había

vuelto muy crítico con la guerra ruso-turca, y Dostoievski le espetó: «Es obvio que estos señores desaparecerán […]. Quienes no entienden al pueblo tendrán que unirse ahora, sin duda, a los corredores de bolsa y a los *yids*, y ese será el fin de los representantes de nuestro pensamiento "progresista"»[30]. Los *yids* se asocian así automáticamente a todos los rusos no judíos que se mantienen escépticos ante la guerra, y sus motivos para hacerlo, a los ojos extremadamente prejuiciosos de Dostoievski, solo pueden ser burda y sórdidamente materiales.

Nekrásov murió en diciembre de 1877, y los Dostoievski asistieron a los servicios religiosos en el convento de Novodeichy. Hordas de estudiantes y admiradores acudieron a presentar sus últimos respetos al poeta que había dado una expresión conmovedora a los temas sociales y humanitarios de la década de 1840, y que más tarde había escrito de forma tan conmovedora las penurias sin límites de la vida campesina rusa en su gran ciclo de poemas, *¿Quién es feliz en Rusia?* Varias personas hablaron junto a la tumba, entre ellas Dostoievski, que improvisó algunos comentarios en respuesta a una petición, como escribe Anna, de «la multitud de jóvenes que lo rodeaba»[31]. Nekrásov, dijo Dostoievski, «fue el último de esa serie de poetas que llegaron a nosotros con su "nueva palabra"», y añadió que «entre tales poetas debería situarse a Nekrásov justo después de Pushkin y Lermontov». Ante esto, una «voz disidente de la multitud gritó que Nekrásov era *más grande* que Pushkin y Lermontov y que estos últimos solo eran "byronianos"». Varias voces procedentes de un pequeño grupo dirigido por Plejánov retomaron entonces el estribillo y gritaron: «¡Sí, más grande!»[32].

Este pequeño episodio es un símbolo de la creciente agresividad de los populistas, hasta entonces pacíficos. En 1877 el gobierno llevó a juicio a tres grupos de ellos: los que se habían manifestado ante la catedral de Kazán y dos grupos arrestados por haber «ido al pueblo» tres años antes. El segundo juicio, conocido como el de «los cincuenta», produjo una profunda y duradera impresión entre los intelectuales radicales. Los acusados testificaron con gran dignidad acerca de las intolerables condiciones que se habían visto obligados a soportar, y pusieron a los miembros más humanos y preparados del público frente a la cruda realidad de un régimen represivo. El público se escandalizó por el inadmisible tiempo que estos jóvenes habían estado encarcelados antes de ser llevados a juicio, y por las severas sentencias impuestas por sus «delitos» perfectamente pacíficos y a menudo caritativos.

Hay numerosos relatos contemporáneos sobre la atmósfera cargada de religiosidad que rodeó el juicio de «los cincuenta», durante el cual, según el escritor radical populista Stepniak-Kravchinski, a menudo se oyó la palabra «santos» referida a los acusados en labios de los presentes en la sala[33]. D. N. Ovsyaniko-Kulikovski escribe:

> Tal vez no todos, pero sí muchos de los que fueron al pueblo estaban inspirados […] por el ideal evangélico de amar al prójimo, y de sacrificar los bienes mundanos y la felicidad personal. Cuando la llamada «prueba de los cincuenta» puso de manifiesto la actividad de las jóvenes que llevaban con abnegación la «buena nueva» del socialismo, vinieron involuntariamente a la mente motivos de los Evangelios, paralelos al Sermón de la Montaña. Estas jóvenes habían nacido en un entorno de felicidad y comodidades; entre ellas había algunas bastante ricas […]. Pero prefirieron a esto la vida de una santa, cambiaron su felicidad por una acción heroica, y se sacrificaron por un alto ideal, que les parecía solo una nueva expresión de este mismo ideal evangélico[34].

En el juicio, en un discurso que se hizo rápidamente famoso, una de las acusadas, Sofía Bardini, declaró: «En lo que respecta a la religión [cuyos preceptos había sido acusada de violar], solo puedo decir que siempre he permanecido fiel a sus principios vigentes, en la

forma pura en que fue predicada por el fundador del cristianismo»[35]. Uno de los últimos poemas que Nekrásov escribió en su lecho de muerte se inspiró en este juicio, y hay buenas razones para creer que también tuvo eco en la obra de Dostoievski. Apenas un año después, comenzó a redactar *Los hermanos Karamázov*; y cuando llegó a describir a su joven héroe, Aliosha, cuya vida iba a acaparar el segundo volumen (nunca escrito), escribió: «Si hubiera decidido que Dios y la inmortalidad no existían, se habría convertido de inmediato en ateo y socialista (pues el socialismo es […] la cuestión de la Torre de Babel construida a espaldas de Dios, no para subir al Cielo desde la tierra, sino para establecer el Cielo en la tierra)». La bondad innata de Aliosha y su ansia de justicia lo llevaron a hacerse novicio en un monasterio una vez que se decidió por Dios y la inmortalidad. Tanto él como los socialistas esperan el reinado de la bondad y la caridad y el amor; solo difieren en si debe alcanzarse bajo la guía de un Cristo secular o sobrenatural.

Sin embargo, Dostoievski no solo esperaba influir en los jóvenes radicales para que siguieran el camino de Aliosha a través de su siguiente novela. Durante más de dos años había intentado hacerlo con el *Diario de un escritor*. Volvamos ahora a analizar esta enorme obra, que dominó la opinión pública rusa como nunca lo había hecho un diario de este tipo.

[1] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, traducido y editado por Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 213.
[2] Citado en *DVS*, 2, pp. 364-365.
[3] *Ibid*., p. 286.
[4] *Ibid*., pp. 282-283.
[5] *Ibid*., p. 285.
[6] *PSS*, 29/Bk. 2, pp. 66-67; 10 de noviembre de 1875.
[7] *Ibid*., pp. 75-76; 10 de marzo de 1876.
[8] *Ibid*., p. 78; 9 de abril de 1876.
[9] *DVS*, 2, pp. 242-243.
[10] *Ibid*.
[11] Citado en el comentario de la carta de Maslannikov, el abogado que ofreció su ayuda, en *Dostoievski i ego vremya*, Leningrado, 1971, p. 277.
[12] *PSS*, 29/Bk. 2, p. 79; 9 de abril de 1876.
[13] *Ibid*.
[14] *DVS*, p. 337.
[15] *PSS*, 29/Bk. 2, pp. 95-98; 13/25 de julio de 1876.
[16] *Reminiscences*, p. 264.
[17] *PSS*, 29/Bk. 2, p. 105; 18/30 de julio de 1876.
[18] *Ibid*., p. 104; 21 de julio/2 de agosto de 1876.

[19] *Ibid*., p. 117; 30 de julio/11 de agosto de 1876.
[20] *Ibid*., pp. 99-100; 15/27 de julio de 1876.
[21] *Ibid*., pp. 101-103; 16/28 de julio de 1876.
[22] *Ibid*., p. 271; 13 de noviembre de 1876.
[23] *Ibid*., pp. 132-133; 16 de noviembre de 1876.
[24] *Reminiscences*, p. 283.
[25] *PSS*, 29/Bk. 2, p. 163; 7 de julio de 1877.
[26] *Ibid*., p. 80; 15 de abril de 1876.
[27] *Ibid*., pp. 170-173; 17 de julio de 1877.
[28] *Ibid*., pp. 176-177; 7 de diciembre de 1877.
[29] *Ibid*., pp. 178-179; 17 de diciembre de 1877.
[30] *Ibid*.
[31] *Reminiscences*, p. 288
[32] *PSS*, 26, pp. 112-113; 416.
[33] Véase Franco VENTURI, *The Roots of Revolution,* Nueva York, 1966, p. 586.
[34] D. N. OVSYANIKO-KULIKOVSKI, "Istoria Russkoi intel igentsia", *Sobranie sochinenii*, 10 vols., San Petersburgo, 1910-1911, 8, pp. 193-194.
[35] Citado en V. BOGUCHARSKI, *Aktivnoe Naródnichestvo semidesyatikh godov,* Moscú, 1912, p. 298.

51.
DIARIO DE UN ESCRITOR

Las ideas promulgadas en el *Diario de un escritor* ya eran conocidas por el periodismo anterior de Dostoievski, así como por los vuelos ideológicos de sus novelas. Pero se les da nueva vida y color por el constante desfile de ejemplos frescos extraídos de su lectura omnívora de la actualidad periodística, de su amplio conocimiento de la historia y la literatura tanto rusa como europea y, muy frecuentemente, de los acontecimientos de su propia vida. Estas revelaciones autobiográficas eran sin duda uno de los principales atractivos del *Diario*; los lectores se sentían realmente adentrados en la intimidad de uno de sus grandes hombres. Esta constante interacción entre lo personal y lo público —el incesante cambio de nivel entre los problemas sociales de la época, las «malditas cuestiones» que siempre han plagado la vida humana, y las miradas a los recovecos de la vida privada y la sensibilidad de Dostoievski— resultó ser una combinación irresistible que dio al *Diario* su singular caché literario.

Además, el *Diario* le sirvió de estímulo no solo para producir relatos cortos y esbozos, sino también, como había previsto, para la gran novela que pensaba escribir. Una y otra vez aparecen motivos que pronto se utilizarán en *Los hermanos Karamázov*. Aunque no sea literalmente un diario, el *Diario* hace honor a su nombre. Es realmente la herramienta de trabajo de un escritor en las primeras etapas de la creación, un escritor que busca (y encuentra) la inspiración para su obra mientras, pluma en mano, examina lo que sucede ante sus ojos e intenta enfrentarse a su significado más profundo.

I. Periodismo

En la década de 1860, los diarios de Dostoievski habían propuesto la doctrina del *pochvennichestvo*, que abogaba por el retorno de los intelectuales a su propio suelo natal, a su propia cultura y a sus raíces y valores morales y religiosos. Esta concepción de la relación ideal entre los intelectuales y el pueblo constituye el trasfondo del tratamiento de esta cuestión en el *Diario*. Los campesinos fueron liberados con la tierra, escribe Dostoievski en la edición de junio de 1876, «porque nos veíamos como rusos, con el zar a la cabeza, exactamente como el terrateniente Pushkin había soñado hacía cuarenta años, cuando maldijo

su educación europea y se volvió a los principios del pueblo»[1]. «Nuestro *demos* está satisfecho», anuncia con asombrosa complacencia, «y cuanto más avancemos, más satisfecho estará, ya que todo avanza hacia ese fin a través del estado de ánimo común o, para decirlo mejor, del consenso general». Dostoievski estaba firmemente convencido de que la clase dirigente seguiría actuando en nombre de los ideales supuestamente cristianos del pueblo. Cuando muchos lectores objetaron ruidosamente que el *demos* ruso estaba lejos de estar satisfecho, él tomó sus críticas como una prueba adicional de la buena voluntad de la clase cultivada y una corroboración más de su punto de vista («incluso ahora nadie va a defender aquí la idea de que debemos bestializar a un grupo de personas para el bienestar de otro grupo que representa la civilización, como ocurre en toda Europa»).

En una entrada de febrero de 1876 que trata sobre Konstantin Aksakov, Dostoievski reafirma las ideas clave del *pochvennichestvo*. Planteando la cuestión sin rodeos, pregunta: «¿Quién es mejor, nosotros [los intelectuales] o el pueblo?». Y responde: «Debemos inclinarnos ante la verdad del pueblo y reconocerla como la verdad, incluso en el terrible caso de que parte de ella provenga de las *Vidas de los Santos*». «¿En qué sentido», se pregunta, «nosotros, el pueblo culto, nos hicimos moral y esencialmente superiores al pueblo cuando regresamos de Europa?». La respuesta que da es inequívoca: en ningún momento; de hecho, sucedió justo al contrario.

Lo mismo ocurre cuando comenta el ejemplo de Foma Danilov en la edición de enero de 1877. Este soldado ruso, capturado en el Turquestán, se había negado bajo tortura a convertirse al islam (en *Los hermanos Karamázov*, Smerdiakov opina que era un tonto). El zar había concedido recientemente una pensión a su empobrecida familia, y para Dostoievski se convierte en «lo que viene a ser el rasgo, la imagen completa del pueblo ruso». Es hora de que los intelectuales se pregunten si hay «algo moral, algo sublime que transmitirle [al pueblo], que explicarles, y así llevar luz a sus oscuras almas». De ningún modo. «El pueblo tiene a Foma Danilov por miles, mientras que nosotros no tenemos ninguna fe en la fuerza rusa».

El acontecimiento político más importante que afectó al *Diario* fue el estallido de una revuelta contra el dominio turco en la provincia eslava de Herzegovina durante el verano de 1875. A mediados de junio de 1876, los principados eslavos independientes de Serbia y Montenegro también declararon la guerra a Turquía. En abril de 1877, Rusia se unió al conflicto en la guerra ruso-turca de 1877-1878, cuya causa inmediata fue la negativa turca a aceptar las exigencias rusas de conceder más derechos a los cristianos de los Balcanes que vivían bajo el dominio turco. Dostoievski era miembro de la Sociedad Benéfica Eslava, que había estado en la vanguardia de la agitación paneslava, y era un ferviente partidario tanto de la rebelión como de la guerra. Cada vez más artículos del *Diario*, especialmente en 1877, proclamaban las trascendentales consecuencias morales y espirituales, para Rusia y para la historia del mundo, de lo que para otros parecía simplemente otra lucha por el territorio y el poder. Su llamamiento incendiario, que justificaba la guerra sobre la base de los más altos principios morales y religiosos, contribuyó a despertar el fervor patriótico e incitó una respuesta generalizada.

Si Dostoievski podía barrer brillantemente las denigraciones del pueblo, aún le resultaba difícil presentar pruebas que apoyasen su controvertida idea sobre su exaltada esencia moral. La declaración de guerra de Serbia y Montenegro contra Turquía fue una bendición. El movimiento de voluntarios rusos, organizado para apoyar a los eslavos, dio lugar a una avalancha masiva no solo de ayuda material, sino también de hombres que se ofrecieron como voluntarios para unirse al ejército serbio y de mujeres para servir como enfermeras. El

pueblo se había embarcado en «una nueva cruzada» porque había oído que «sus hermanos eslavos estaban siendo torturados y oprimidos». No se había contado con esta solidaridad que provenía de una «masa supuestamente homogénea y torpe». Para Dostoievski venía a constatar que el pueblo ruso todavía admiraba a alguien «que trabaja continuamente por la causa de Dios, que ama la verdad y que, cuando es necesario, se levanta para servir a esa verdad, dejando su casa y su familia y sacrificando su vida». Por eso, como les dice a sus lectores, «podemos permitirnos alegremente albergar una nueva esperanza, nuestro horizonte se ha despejado y nuestro nuevo sol se levanta con un brillo deslumbrante».

La etapa final de la apoteosis del pueblo ruso por parte de Dostoievski llegó tras la declaración de guerra rusa contra Turquía. Sostiene entonces que el pueblo ruso posee también la capacidad de crear un nuevo orden mundial cristiano. De hecho, esta era la base sobre la que Dostoievski creía que el pueblo y la clase cultivada podían unirse. Los intelectuales rusos europeizados y el pueblo están unidos, sin ser conscientes de su acuerdo, en la fe de que Rusia «pronunciará la palabra más grande que el mundo haya oído», y que esta palabra será el mandato para la unidad de toda la humanidad en un espíritu que trascienda el «egoísmo personal» y «la lucha por la existencia» que «ahora une a los pueblos y naciones de forma artificial y antinatural». Dado que Dostoievski no distinguía entre el Estado y el pueblo ruso, estos elevados pronunciamientos sirvieron también para proporcionar una fachada moralmente atractiva al imperialismo ruso en los Balcanes y Asia Central.

Ninguna cuestión de esta época agitaba a Dostoievski de forma más visceral que el movimiento de liberación de los eslavos de los Balcanes. Incluso su reseña de *Ana Karenina* de Tolstói se centró en lo que la novela revelaba sobre el estado actual de la sociedad rusa y sus actitudes opuestas hacia los eslavos de los Balcanes. Ataca con vehemencia a Tolstói —que ya muestra rasgos de su futuro pacifismo y de su doctrina de no resistencia al mal— por haber denigrado el movimiento de los voluntarios rusos. Levin ridiculiza esta iniciativa militar por considerarla artificial e insincera, azuzada por la propaganda y no inspirada por un verdadero y espontáneo sentimiento de simpatía hacia los hermanos eslavos. Dostoievski tomó estas palabras, con razón, como un desafío directo a las opiniones que había expresado tan apasionadamente en su *Diario*. Y de este modo desgarra sin piedad este nuevo aspecto de Levin, que ahora se revela como algo que no es del «pueblo» en absoluto. De ahí que no pueda comprender realmente el impulso nacional que había surgido espontáneamente para ayudar a los eslavos de los Balcanes.

Se invita al lector a aceptar a Levin como un buscador de la «verdad», que finalmente la desvela cuando, instruido por las observaciones casuales de un campesino, se da cuenta de repente de que ha sido engañado toda su vida por sus raciocinios educados. Solo a través de una fe directa e instintiva en la ley del amor de Cristo ha encontrado finalmente la fe y se ha hecho uno con «el pueblo». Pero por mucho que este «hijo de un noble moscovita, del estrato medio-alto» intente asimilarse al pueblo —y aquí se refiere manifiestamente a Tolstói— «no basta con creer que uno es del pueblo o con intentar llegar a serlo mediante un acto de voluntad, y muy excéntrico por cierto». De hecho, retrata de forma divertida el proceso —parodiando el didactismo de Tolstói— a través del cual Levin perderá en el futuro su fe:

> Kitty empezó a caminar y tropezó. Ahora bien, ¿por qué tropezó? Si tropezó significa que no debería haber tropezado por tal o cual razón. Está claro que en este caso todo dependía de leyes que pueden ser estrictamente comprobadas. Y si esto es así, significa que la ciencia lo gobierna todo. ¿Dónde está entonces la Providencia? ¿Cuál es su papel? ¿Cuál es la responsabilidad del

hombre? Y si no hay Providencia, ¿cómo puedo creer en Dios? Toma una línea recta y extiéndela hasta el infinito.

Sin embargo, todas estas pullas no son más que el preludio de la ofensiva principal dirigida a la declaración de Levin de que los voluntarios rusos eran el grupo habitual de aventureros y ladrones sin escrúpulos «que siempre están dispuestos a unirse a una banda de Pugachev». De hecho, Levin declara que entre el pueblo ruso «no existe ni puede existir un sentimiento tan inmediato por la opresión de los eslavos». Dostoievski estaba especialmente indignado por el argumento de que el pueblo ruso, ignorante de la historia y la geografía, no podía tener ninguna opinión sobre los acontecimientos de los Balcanes. Tales ideas delataban el habitual desprecio por el pueblo de la clase alta occidentalizada y la habitual ignorancia de sus ideas. La imaginación del pueblo, por el contrario, estaba llena de historias de la vida de los santos sobre Tierra Santa, que ahora sabían muy bien que estaba en manos de los infieles. Uno de los «rasgos históricos» de los rusos era precisamente su pasión por peregrinar a esos lugares santos como un «acto de contrición», y Dostoievski vincula el surgimiento del sentimiento por sus compañeros cristianos con esta arraigada búsqueda de salvación.

Lo que el pueblo había experimentado desde la liberación de los siervos era poco inspirador. «Entre otras cosas, han visto la propagación de la embriaguez, el aumento del número de kulaks sólidamente establecidos, la miseria a su alrededor y, a menudo, el sello de la bestialidad en ellos mismos. Muchos —quizá demasiados— se han visto afligidos en su corazón por una especie de angustia, una angustia penitente, una angustia que proviene de acusarse a sí mismos, y una búsqueda de algo mejor, de algo sagrado». Esta búsqueda encontró una meta cuando se enteraron de las torturas infligidas a los cristianos felones por el tradicional enemigo musulmán de Rusia, y asumieron la causa «como una llamada al arrepentimiento, a la preparación de un sacramento». Ninguno de estos sentimientos podría ser entendido por Levin o el viejo príncipe, su suegro, que se refieren al movimiento de voluntarios con displicente y aristocrático desprecio.

Dostoievski se indignó ante la declaración de Levin de que él mismo no albergaba «ningún sentimiento inmediato por la opresión de los eslavos». Lívido de indignación, Dostoievski despliega un panorama espeluznante de las atrocidades turcas en los Balcanes, donde «la gente es exterminada por miles y decenas de miles» y «los niños son lanzados al aire y ensartados en la punta de una bayoneta mientras sus madres observan», un detalle cercano al que utilizó en *Los hermanos Karamázov*. La aparente «humanidad» de Levin, que retrocede ante la perspectiva de matar a los turcos para poner fin a tales barbaridades, es en realidad una insensible indiferencia por todo, excepto por sus propios intereses personales y sus estrechas preocupaciones egoístas. Imaginemos a Levin, escribe, leyendo sobre «una masacre a gran escala, sobre niños con la cabeza aplastada arrastrándose alrededor de sus madres violadas y asesinadas con los pechos cortados […] y allí se queda meditando: "Kitty está alegre; hoy ha comido con apetito; el niño se ha bañado en la bañera y empieza a reconocerme: ¿qué me importan las cosas que ocurren en otro hemisferio? No existe ni puede existir ningún sentimiento inmediato por la opresión de los eslavos, porque no siento nada"». Dostoievski no puede entender cómo Tolstói podía esperar que sus lectores siguieran tomando a Levin «como ejemplo de hombre recto y honorable». Personas como el autor de *Ana Karenina,* concluye con tristeza, «son los maestros de nuestra sociedad […]. ¿Y qué es exactamente lo que nos están enseñando?».

En la primera reacción de Dostoievski a la crisis de los Balcanes, en la edición de abril de 1876, introduce un diálogo entre él mismo como autor y un interlocutor que defiende y alaba

las virtudes de la guerra. Como este «defensor de lo paradójico» no hace más que reafirmar, de forma más viva y elaborada, mucho de lo que puede leerse en las cartas a su sobrina Sofía Ivanova durante la guerra franco-prusiana, no cabe duda de que representa el punto de vista del propio Dostoievski. Ciertamente, el diarista pretende tomar el lado opuesto, «cristiano», al deplorar la crueldad y el derramamiento de sangre que inevitablemente conlleva la guerra, pero argumenta de forma tan débil que no se produce un verdadero diálogo (a diferencia de lo que ocurre en *Desde la otra orilla*, de Herzen, con el que a menudo se comparan las páginas «dialogadas» del *Diario*). El «defensor de lo paradójico», sin embargo, sostiene que la guerra surge porque la humanidad no podría «vivir sin ideas nobles, e incluso sospecho que la humanidad ama la guerra precisamente para formar parte de alguna idea noble». Un largo periodo de paz ininterrumpida conduce inevitablemente a la decadencia social porque «el equilibrio social siempre se desplaza hacia el lado de todo lo que es estúpido y tosco en la humanidad, principalmente hacia la riqueza y el capital». La guerra tiene «las mejores y más sublimes consecuencias» para el propio pueblo porque la guerra «iguala a todos en el tiempo de la batalla y reconcilia al amo y al esclavo en la manifestación más sublime de la dignidad humana: el sacrificio de la vida por la causa común. El terrateniente y el campesino estaban más cerca el uno del otro en el campo de batalla de 1812 que cuando vivían en alguna finca pacífica en el campo». La guerra, por tanto, propicia esa unión de clases que Dostoievski veía como la única esperanza para resolver los males sociales de Rusia, y la perspectiva de que esa unión surgiera (y de hecho había surgido) gracias al apoyo de Rusia a los eslavos de los Balcanes se convirtió en un *leitmotiv* de sus artículos sobre este tema.

Al iniciar un debate sobre el papel de Rusia en el mundo moderno, esboza una imagen asombrosamente sublime del destino mesiánico de su país. Incluso cuando concibe el primer paso de la nueva política rusa como la unificación de «toda la región eslava […] bajo el ala de Rusia», especifica que esta unión «no es para apoderarse del territorio […] ni para aplastar a las demás identidades eslavas bajo el coloso ruso». No, su único propósito es la restauración de estos sufridos eslavos a su lugar en la humanidad, permitiéndoles así «contribuir con su propia cuota al tesoro del espíritu humano». Tarde o temprano, afirma audazmente, Constantinopla (a la que también llama Zargrado) caerá inevitablemente en manos rusas y se convertirá en la capital de una eslavitud unida. Invocando la ideología de la «Tercera Roma» del nacionalismo ruso —que veía a Rusia como la sucesora designada por Dios del Imperio Bizantino (la segunda Roma), y la heredera de la toga del liderazgo mundial cristiano—, Dostoievski sostiene, con increíble seguridad, que el «derecho moral» de Rusia a Constantinopla les resultaría «claro e inofensivo» a los otros eslavos, e incluso a los griegos.

En su edición de enero de 1877, incluso antes de que Rusia entrase en el conflicto, veía los acontecimientos de los Balcanes en términos apocalípticos. «Es evidente», escribe, «que se acerca el momento de la realización de algo eterno, de algo milenario, de algo que se ha estado preparando desde el principio de la civilización». Y describe este clímax de la historia mundial como una lucha entre las tres ideas dominantes que se disputan el dominio del destino del mundo. Una de ellas era «la idea católica», encarnada ahora en Francia y que sigue siendo el corazón del socialismo francés. «Para el socialismo francés no es otra cosa que la unidad *obligatoria* de la humanidad, una idea que deriva de la antigua Roma y que se conservó posteriormente en el catolicismo». La segunda fue el protestantismo alemán, que Dostoievski, al igual que los eslavófilos, considera fundamentalmente una protesta contra la civilización católica latina, por lo que no contiene nada positivo propio y conduce en última instancia al ateísmo y al nihilismo.

Hasta hace poco, estas dos ideas mundiales habían luchado por el dominio, pero ahora

había aparecido una tercera en el horizonte: la «idea eslava» contenida en la ortodoxia oriental y que encarna la verdadera imagen de Cristo. Lo que surgirá del choque de estas tres ideas mundiales nadie lo sabe aún, «aunque no cabe duda de que trae consigo el fin de todas las historias anteriores de la humanidad europea, el comienzo de la resolución de sus eventuales destinos, que están en manos de Dios y que los humanos apenas pueden prever, aunque tengan presentimientos de ello». Uno de esos observadores clarividentes fue, obviamente, Dostoievski; y a las críticas burlonas que anticipó —y que no dejaron de llegar — respondió de antemano que «ideas de tales dimensiones [no] pueden subordinarse a consideraciones mezquinas, propias de *yids*, de tercera categoría». Rusia, declaró, tenía «dos poderes impresionantes que valen por todos los demás en el mundo: la integridad e indivisibilidad espiritual de los millones de seres humanos de nuestro pueblo, y su íntimo vínculo con el monarca».

En octubre de 1876, el ejército serbio, dirigido por el general ruso Chernayev, había sido derrotado. Los voluntarios rusos recibieron la orden de abandonar el país, tras haber despertado la ira de los serbios a los que habían venido a ayudar con su comportamiento ofensivo. Todas estas desgracias, creía Dostoievski, eran el resultado de las intrigas de la clase alta serbia. Dostoievski estaba convencido de que «la Serbia del pueblo [...] considera solo a los rusos como sus salvadores y hermanos, y al zar ruso como su sol». Al mirar hacia atrás, dota a Rusia de la aureola de un Cristo entre las naciones. Considera el movimiento de ayuda a los eslavos del sur como uno «que, en su naturaleza abnegada y desinteresada, en su piadosa sed religiosa de sufrir por una causa justa, no tiene precedentes entre otras naciones». Los anales del nacionalismo están, por supuesto, llenos de afirmaciones adulatorias similares sobre las virtudes supremas de uno u otro pueblo (véase lo que escribieron Fichte sobre los alemanes y Michelet sobre los franceses).

A Dostoievski le amargaba especialmente la postura de las naciones europeas — especialmente Inglaterra— que apoyaban a Turquía por miedo al expansionismo ruso. Menciona la historia de una niña eslava del sur de ocho años que sufría desmayos porque había visto cómo desollaban vivo a su padre ante sus ojos. Este barbarismo es lo que Rusia intentaba combatir, aunque frustrado por los países europeos que supuestamente representaban los valores de la «civilización». «¡Oh, la civilización!», exclama. «¡Oh, Europa, cuyos intereses sufrirían tanto, si realmente prohibiera a los turcos desollar la piel de los padres mientras sus hijos miran! Estos intereses superiores de la civilización europea son, por supuesto, el comercio, la navegación marítima, los mercados, las fábricas; ¿qué puede haber más elevado que estas cosas a los ojos de Europa?». Pero «que se condenen estos intereses de la civilización, y que se condene a la civilización misma», clama Dostoievski, «si su conservación exige arrancarles la piel a personas vivas». Respondiendo a un comentario de Disraeli, que había insinuado que los voluntarios rusos que acudían a Serbia eran principalmente radicales y revolucionarios decididos a provocar problemas, Dostoievski acusa a Disraeli de ser el responsable directo de la matanza: «Fue algo que permitió, después de todo, y no solo lo permitió, sino que él mismo lo tramó; es un novelista y esta es su obra maestra».

En una carta escrita diez años antes a Maikov, afirmaba que reconocer la unión del zar con el pueblo había sido un factor importante para su adhesión al zarismo[2]. Estaba firmemente convencido de que nada parecido a esa unidad existía en Europa, «que depende completamente de las bolsas de la burguesía y de la "placidez del proletariado"». Rusia no puede «ser conquistada por todos los *yids* de Europa juntos, ni por los millones de su oro, ni por los millones de sus ejércitos». El fanatismo de Dostoievski ha llegado a tal punto que

Europa se ha convertido en *yiddish* —gobernada enteramente por consideraciones groseramente materiales— al igual que todos aquellos liberales y occidentalizadores rusos, que escriben en varios de los principales periódicos, que expresan cualquier duda sobre la sagacidad del rumbo de Rusia.

El *Diario* está penosamente empañado por la arraigada xenofobia de Dostoievski, que se extiende a todos los pueblos que no son de origen gran ruso y es más evidente aquí en relación con los judíos. Una y otra vez, Dostoievski lanza las más duras acusaciones contra ellos como despiadados explotadores de la miseria ajena, motivados por un codicioso afán de lucro, y desplegando su influencia internacional contra los intereses del Estado ruso. En la década de 1870, la liberación de los siervos condujo a un periodo de transformación económica en el que el capital de los financieros judíos desempeñó un papel cada vez más importante, especialmente en la intensa construcción de los ferrocarriles. Fue entonces cuando Dostoievski comenzó a hablar de los judíos en su *Diario* con el lenguaje más insultante, haciéndolos responsables de la creciente industrialización y comercialización de Rusia y de la vida rusa, que aborrecía con toda su alma. No perdía la oportunidad de reprender a «la multitud de judíos triunfantes que se han lanzado sobre Rusia […] los fanáticos […] tanto de la persuasión hebraica como ortodoxa» para chupar la sangre del campesinado liberado pero irremediablemente endeudado. Está muy claro que se inclinaba por aceptar la antigua demonización de los judíos como despiadados chupópteros que vivían de la miseria ajena y como amos y manipuladores encubiertos de la política mundial[3].

El ejército ruso avanzó rápidamente en los primeros días de la campaña, pero se retrasó cuatro meses durante el asedio a la ciudad búlgara de Plevna, donde sufrió grandes pérdidas. A medida que aumentan las pérdidas rusas, Dostoievski hace todo lo posible por mantener el ánimo de sus compatriotas, insistiendo en que «el pueblo ruso […] todos, como un solo hombre, quieren alcanzar el gran objetivo de la guerra por la cristiandad». Una vez capturada Plevna, el ejército ruso reanudó su avance y pronto tuvo a la vista Constantinopla. Pero cuando los turcos pidieron la paz, Alejandro II, cansado, aceptó. El tratado inicial de San Stefano otorgó a los rusos una cantidad considerable de territorio e influencia en el sureste de Europa, tanto que las potencias europeas unidas exigieron (y obtuvieron) una revisión del tratado que privó a Rusia de gran parte de los frutos de la victoria. La guerra terminó así para Rusia con un sentimiento general de decepción y frustración. La nueva era de la historia mundial que Dostoievski había profetizado resultó ser un espejismo.

II. Historias

Los esbozos y relatos cortos del *Diario de un escritor* contienen algunas de las expresiones más puras y conmovedoras del genio de Dostoievski, felizmente libres de los elementos dudosos de su ideología que tan a menudo empañan sus artículos. Incluso los críticos y lectores que discrepaban de sus vehementes opiniones fueron unánimemente cálidos en sus elogios a obras maestras como “Una criatura gentil” (*Krotkaya)* y “El sueño de un hombre ridículo” (*Son smeshnogo cheloveka*). Poco después de la publicación del primero de estos relatos, Saltykov-Shchedrín invitó a Dostoievski a contribuir con un relato a *Notas de la Patria*. Como escribió a un amigo, «sencillamente te dan ganas de llorar mientras lees; hay muy pocas joyas así en toda la literatura europea»[4].

Estos relatos contienen, en efecto, la esencia de los aspectos más compasivos de la visión de Dostoievski: su aguda identificación con el sufrimiento humano, tanto material como

espiritual, y su inquebrantable compromiso. El primer número del *Diario* contiene un esbozo extremadamente conmovedor —"Un niño en la fiesta de Navidad de Cristo" (*Malchik u Christa na Elke*)— que no podría ilustrar más claramente la relación orgánica entre sus artículos y su arte narrativo. Apenas un mes antes, el 26 de diciembre de 1875, Dostoievski había llevado a su hija al baile anual de Navidad para niños en el Club de Artistas de Petersburgo, un evento famoso por el tamaño del árbol de Navidad del salón de baile y por la fastuosidad de sus decoraciones. Al día siguiente, visitó la colonia para delincuentes juveniles. Mientras iba de un lado a otro de las calles de Petersburgo y reflexionaba sobre qué incluir en su primer fascículo, se fijó en un niño pequeño que pedía limosna. Estas impresiones, escribió Vsévolod Soloviov, le dieron la clave; decidió dedicar una buena parte del número de enero «a los niños; niños en general, niños con padre, niños sin padre [...] bajo los árboles de Navidad, sin árboles de Navidad, niños delincuentes»[5]. Y así comienza con el baile de Navidad y termina con la visita a la colonia para delincuentes; entre ellos inserta su esbozo de ficción.

La primera mención del esbozo en sus cuadernos, fechada el 30 de diciembre, dice: «El árbol de Navidad. El niño de Rückert». Friedrich Rückert, un poeta alemán menor, había compuesto el poema en prosa *La Navidad del niño huérfano* (*Des fremden Kindes Heiliger Christ*). Dostoievski había vivido en Alemania, donde recitar el poema era un elemento habitual de las festividades navideñas (al igual que *Cuento de Navidad* de Dickens en los países de habla inglesa). La similitud temática entre la historia de Dostoievski y el poema fue señalada por primera vez por G. M. Fridlender[6]. Un niño huérfano deambula por las calles en Navidad, asomándose a las ventanas iluminadas de las casas donde los niños felices tienen árboles de Navidad. Llama a las puertas y ventanas de las casas, esperando que alguien se apiade de su solitaria miseria; pero todo permanece en silencio. Abrumado por el dolor, rompe a llorar e invoca a Cristo para que lo rescate de su desolación; de repente aparece otro niño, con una antorcha y vestido de blanco. Es el propio Niño Jesús, que señala un enorme árbol de Navidad que brilla entre las estrellas con más intensidad que cualquiera de las casas. Se ha encendido para todos los huérfanos del mundo y, como en un sueño, los ángeles descienden del árbol resplandeciente. El huérfano es llevado hasta la luz, y en la eternidad celestial olvida todos los sinsabores de su vida en la tierra.

El poema de Rückert disuelve conmovedoramente las miserias del pobre huérfano en una eternidad de dicha celestial. Dostoievski, como era de esperar, da al mismo tema un tratamiento más sombrío y penetra mucho más profundamente en la miseria de su pequeño mendigo. La propia ubicación del esbozo en el *Diario* pone de manifiesto el *pathos* de su soledad por contraste; y puesto que se sitúa entre descripciones de hechos que ocurrieron realmente, una apariencia de verosimilitud se incorpora a la milagrosa intervención del Cristo-niño. De hecho, Dostoievski juega eficazmente con la ambigua condición del esbozo como «arte» e «invención», pero una invención que se parece tanto a la «realidad» que es difícil distinguirla. «Sé con certeza», comienza el esbozo, «que realmente lo inventé; sin embargo, sigo imaginando que esto sucedió en algún lugar, en algún momento, precisamente en la víspera de Navidad, en cierta ciudad enorme durante una terrible helada».

La ausencia general de especificidad en los detalles de fondo convierte la anécdota en una especie de parábola. Nos encontramos con el medio dostoievskiano arquetípico, el característico de casi todas las obras: un tugurio petersburgués oscuro, gélido y miserable, una mujer moribunda abandonada y sola en una cama desnuda, un niño hambriento y tembloroso vestido con harapos, que observa sin comprender su agonía. «¿Cómo ha llegado hasta aquí? Puede que haya venido con su hijito desde alguna ciudad lejana y que de repente

haya caído enferma». Todo queda en esta atmósfera de vaguedad, y la situación adquiere así la cualidad universal de un ejemplar mítico. No se trata de una mujer individual que muere, sino de una cuyo destino simboliza el de miles de personas. Por el contrario, cuando el niño rebusca tembloroso y sin esperanza en la habitación en busca de algo para comer, hay una precisión en los detalles sensoriales que pone de relieve lo terrible de la situación. «Por un momento se quedó quieto, apoyando su mano en el hombro de la mujer muerta. Luego comenzó a respirar sobre sus diminutos dedos en un intento de calentarlos y, de repente, al encontrar su pequeña gorra que yacía sobre el somier, salió a tientas y en silencio del sótano».

El resto del relato registra las reacciones del niño mientras deambula de noche por las calles de la amenazante ciudad, contemplando las casas llenas de niños felices agrupados en torno a suntuosos árboles de Navidad, y se detiene fascinado ante los juguetes mecánicos de un escaparate. Asustado por unos niños mayores que andan montando bronca, se refugia en un patio detrás de un montón de madera (un escenario familiar de Dostoievski). Allí se queda dormido, y su cuerpo congelado es encontrado a la mañana siguiente. Pero antes de su lamentable fallecimiento, ha soñado un sueño maravilloso: «¿Dónde está ahora? Todo brilla y resplandece, y esparcidos por todas partes hay pequeños muñecos; no, son niños y niñas pequeños, pero ¡tan luminosos! Y todos vuelan alrededor de él». Estos son los niños en la fiesta del árbol de Navidad de Cristo, una fiesta para todos los niños; víctimas del pecado humano y de la injusticia social. Algunos de estos niños

> habían muerto congelados en aquellas cestas en las que habían sido dejados a las puertas de los funcionarios petersburgueses; otros habían perecido en las miserables salas de los hospitales; otros más habían muerto en los secos pechos de sus madres hambrientas (durante la hambruna de Samara); estos, de nuevo, se habían ahogado hasta morir del hedor en vagones de tercera clase. Ahora están todos aquí, todos como angelitos, y están todos con Cristo, y Él está en medio de ellos tendiéndoles la mano a ellos y a sus pecadoras madres […]. Abajo, a la mañana siguiente, los porteadores encontraron el pequeño cuerpo del niño fugado que había muerto congelado detrás de la pila de leña; también encontraron a su madre [...]. Ella se había congelado antes que él; se encontraron en el cielo de Dios.

En el párrafo final, Dostoievski vuelve a centrarse en sí mismo como narrador y en los aspectos «imaginarios» de su relato. «Pero la cuestión es que sigo imaginando que todo esto podría haber sucedido realmente, es decir, las cosas que sucedieron en el sótano y detrás de los montones de leña. Bueno, y en lo que respecta al árbol de Navidad de Cristo, realmente no sé qué decirte, y no sé si esto podría haber ocurrido o no». Independientemente de que alguno de estos acontecimientos haya podido suceder o haya sucedido, el objetivo de este esbozo es manifiestamente hacer que se produzca en la tierra algo parecido a la fiesta de Navidad de Cristo.

En las primeras páginas del número de febrero, Dostoievski exaltaba al pueblo ruso, argumentando que todo lo valioso de la literatura rusa tiene su origen en la asimilación por parte de los escritores rusos de los ideales cristianos del pueblo. Sin embargo, expresando un cierto cansancio por todas estas «profesiones de fe», decide relatar un recuerdo que, «por alguna razón, tengo muchas ganas de contar precisamente aquí y ahora, como conclusión de nuestro tratado sobre el pueblo». Este recuerdo es “El campesino Marey”, y su importancia trasciende con mucho su propósito inmediato en el *Diario*. Por un lado, el episodio es un complemento —y muy valioso— de *Memorias de la casa muerta*; por otro, es el único recuerdo de su infancia que sale de su pluma. Esta entrada del *Diario* ya se ha comentado

anteriormente en el capítulo dedicado a *Memorias de la casa muerta*, y es sin duda de crucial importancia, no solo por su singularidad, sino también por ser el único intento de Dostoievski de retratar la evolución interna de sus creencias sobre los campesinos rusos. Merece la pena repetir aquí más brevemente sus detalles en el contexto en el que fue escrito originalmente.

El episodio comienza con una aguda y ágil remembranza de la celebración de la semana de Pascua en la prisión siberiana, durante la cual los prisioneros podían beber, reírse y pelearse a gusto. Dostoievski contempló, con un sentimiento de profunda repugnancia, la estridente turbulencia y la brutalidad del espectáculo que se desarrollaba ante sus ojos. «Nunca», confiesa, «he podido soportar sin asco la bribonería popular, y particularmente en este lugar». Otro delincuente político, un culto patriota polaco, expresó lo que parecía ser su reacción común cuando ambos se encontraron a la salida del cuartel, donde habían ido a escapar de la riña y el alboroto. «Me miró sombríamente, con los ojos brillantes; sus labios empezaron a temblar: "*Je hais ces brigands!*", me dijo en voz baja, rechinando los dientes, y pasó de largo».

De vuelta al cuartel, Dostoievski se tumba entonces en las tablas donde dormían todos los presos y comienza —como si fuera un consuelo— a evocar sus pasados recuerdos. Y de repente recuerda cómo una vez, a la edad de nueve años, había estado explorando felizmente el bosque de la propiedad de su padre durante unas vacaciones de verano. Las dos frases dedicadas al bosque están llenas de sentimiento, y revelan una sensibilidad que rara vez se muestra en otros lugares: «Y en toda mi vida nada he amado tanto como el bosque, con sus setas y bayas silvestres, sus insectos y pájaros y pequeños erizos y ardillas; su húmedo olor a hojas muertas, que tanto adoraba». Su madre le había advertido de que había lobos en los alrededores y, de repente, en medio de su bucólica búsqueda de comida, oyó claramente (aunque resultó ser una alucinación auditiva) el grito de que se había avistado un lobo. Aterrorizado, el niño corrió hacia un campesino que araba en un campo cercano.

«Este era nuestro campesino Marey […]. Tenía casi cincuenta años, fornido, bastante alto, tenía muchas canas en su tupida barba de lino». El campesino consuela al pequeño y lo bendice. «Extendió su mano y me acarició en la mejilla. "¡Deja de temer! Cristo esté contigo; que su Cruz te acompañe"». Las palabras consoladoras calmaron al agitado joven Dostoievski y le convencieron de que no había habido ningún lobo. El incidente se había desvanecido de su memoria durante veinte años, pero permanecía allí latente, como una semilla plantada en la tierra, lista para brotar y florecer en el momento en que su reaparición adquiriese las hechuras de una revelación. Aquí, en su experiencia infantil, en un instante simbólico y nunca olvidado, Dostoievski había vislumbrado toda la belleza espiritual contenida en el carácter campesino ruso. «Él era nuestro siervo campesino, y yo, después de todo, el hijo de su dueño; nadie sabría lo amable que había sido ni le recompensaría por ello […]. El encuentro fue a solas, en un campo vacío, y solo Dios, tal vez, vio desde arriba qué sentimiento humano profundo e iluminado, qué ternura delicada, casi femenina, podía llenar el corazón de un campesino y siervo ruso, zafio y bestialmente ignorante que aún no esperaba, ni siquiera sospechaba, que pudiera ser libre».

La resurrección de este incidente de la infancia, hace tiempo olvidado, provocó una transformación completa en la relación de Dostoievski con su entorno hasta entonces aborrecible. Ya no ve a los convictos borrachos como brutos toscos, incapaces de albergar ningún sentimiento humano y generoso; ahora todos se han convertido en potenciales Marey cuya pureza natural de alma había sido superada por la dureza y la opresión desesperada de sus vidas. «Caminé alrededor, mirando atentamente los rostros que encontraba. Aquel campesino despreciado, con la cabeza afeitada y las marcas en la cara, aturdido por la bebida,

vociferando su canción ronca y ebria, podría ser ese mismo Marey; después de todo, no soy capaz de mirar en su corazón». Este incidente constituye un valioso paradigma para comprender cómo Dostoievski se convenció de la validez de sus propias creencias sobre el pueblo ruso. Y demuestra una vez más su genio para tomar un incidente personal aislado y común y dotarlo de un amplio significado social y simbólico.

El primer número del *Diario* se abre con la oleada de suicidios entre los jóvenes que entonces inquieta a la opinión rusa; y este tema será la inspiración de varios de los relatos más conmovedores de Dostoievski. «Y no hay ni un momento», comenta Dostoievski con tristeza sobre estos incidentes, «en que Hamlet reflexione sobre "ese temor de algo después de la muerte"». Indirectamente, se aborda así la cuestión de la inmortalidad, uniendo una eterna «cuestión maldita» con las desalentadoras noticias sobre el suicidio. Dostoievski volvió a tratar el tema en octubre de 1876, impulsado por el reciente suicidio de la hija de diecisiete años de un «emigrante ruso muy conocido». La hija de Herzen, Elizaveta, se había quitado la vida, y Dostoievski citó su nota de suicidio, escrita en francés, en la que pedía que, si su suicidio no tenía éxito, su familia y amigos se reunieran «para celebrar mi resurrección con Clicquot». En caso contrario, pedía que se comprobara su muerte antes del entierro, «porque es muy desagradable despertarse en el ataúd bajo tierra. Eso no sería nada *chic*». Contrastan estas palabras con las de un segundo suceso, «el humilde suicidio [*smirennoe*]», de una pobre y joven costurera de San Petersburgo que «saltó y cayó al suelo, *sosteniendo un icono en sus manos*».

Ambas muertes rondaron su imaginación, y la segunda inspiró uno de sus más bellos relatos, "Una criatura gentil". El suicidio de Liza Herzen le llevó a componer una nota de suicidio imaginaria, titulada "La sentencia". Al dedicar algunos párrafos a Liza Herzen, percibe compasivamente, bajo la tensa ligereza de su tono, una protesta contra la «estupidez» de la aparición de la humanidad en la tierra y la tiranía opresiva de una causalidad sin sentido con la que el hombre nunca podrá reconciliarse. Sin ser consciente de ello, la joven se había visto afectada por la «linealidad» de las ideas «transmitidas desde la infancia en la casa de su padre». Estas ideas —el ateísmo y el materialismo— la impulsaron finalmente a quitarse la vida. Para expresar su efecto desastroso en su forma más poderosa, Dostoievski imprime entonces su nota de suicidio ficticia.

La escritora de la imaginaria nota de suicidio se niega a aceptar, en nombre de una hipotética dicha paradisíaca, el sufrimiento que necesariamente impone el hecho de haber nacido como un ser humano consciente que, como ateo, no cree en la inmortalidad. El pensamiento inconsolable de su propia extinción impulsa a la escritora a ver en la creación de los seres humanos, y en particular de sí misma, «una especie de profundísima falta de respeto a la humanidad, lo que, para mí, es absolutamente insultante, y tanto más insoportable cuanto que aquí no hay ningún culpable». En lugar de soportar la humillación de existir en un universo sin sentido, en el que la humanidad no es más que el juguete de una naturaleza cruel y sádica, opta por el suicidio como única protesta honorable contra la indignidad de haber nacido.

Las repercusiones de este artículo anticipan gran parte de la historia posterior de la interpretación de Dostoievski. Tan poderosamente había presentado el punto de vista al que se oponía, tan penetrantemente había entrado en una conciencia cuyos peligros deseaba exponer, que fue inmediatamente acusado de apoyar lo que se esforzaba por combatir. «En el momento en que mi artículo fue impreso», escribió en diciembre de 1876, «me vi inundado —por cartas y llamadas personales— con preguntas sobre el significado de "La Sentencia"». Retomando la cuestión públicamente, no deja ninguna duda de que había intentado expresar

«la fórmula de un suicidio lógico», la única conclusión posible sobre la vida en su conjunto que, en su opinión, podía sacar un materialista ateo. «He expresado esta "última palabra de la ciencia" en términos breves, claros y populares, con el único propósito de refutarla; no por la razón o la lógica, ya que no puede ser refutada por la lógica, sino por la fe, por la deducción de la necesidad de la fe en la inmortalidad del alma».

Es imposible, subraya, dar sentido a la vida sustituyendo la fe religiosa por una acción social benéfica. Porque insiste en que, donde falta la fe religiosa, el verdadero «amor a la humanidad» no solo es imposible, sino que corre el riesgo de transformarse en su contrario. El pensamiento de todo el sufrimiento irredento de la humanidad, y la imposibilidad de aliviar ese sufrimiento, no puede evitar que el amor inicial se transforme en odio. Dirigiéndose directamente a los populistas, escribe: «Aquellos que, habiendo privado al hombre de su fe en la inmortalidad, pretenden sustituirla —como objetivo más elevado de la vida— por el "amor a la humanidad", esos, sostengo, están levantando sus armas contra sí mismos, ya que en lugar del amor a la humanidad están sembrando en el corazón de quien ha perdido su fe las semillas del odio a la humanidad». Estas palabras anticipan la creación de ese idealista desesperado que es Iván Karamázov, que se encontrará atrapado exactamente en esa relación de amor-odio a la humanidad.

La imagen de la «humilde suicida» siguió rondando la imaginación de Dostoievski, y a finales de octubre decidió utilizarla como tema de una historia. Al principio pensó en hacer de «la chica del icono» un episodio de una novela (nunca escrita) titulada *El soñador* (*Mechtatel'*). Algunos rasgos de este primer borrador se mantuvieron en la historia final, entre ellos la forma de monólogo y un personaje principal que se había negado a batirse en duelo y estaba convencido de que buscaba la verdad desnuda. Sin embargo, el trabajo en el *Diario* no dejó tiempo para desarrollar este proyecto de novela. Con todo, tras decidir que el tema era lo suficientemente rico como para merecer un tratamiento independiente, recurrió a sus antiguas notas. Lo que encontró allí fue su antigua fascinación por la figura del «usurero», el epítome básico de un egoísmo que excluye toda preocupación por los demás.

Los apuntes para una figura de este tipo aparecen en un plan para una novela a principios de la década de 1860, y se retomaron en 1869 como idea para un relato tras la finalización de *El idiota*. El personaje se describe aquí como «un auténtico hombre del subsuelo; ha sido insultado. Se vuelve amargado. Vanidad inconmensurable […]. Su esposa no puede dejar de notar su cultura, pero luego se da cuenta que no es para tanto; cada burla (y él toma todo como una burla) lo enfurece, es sospechoso […]. Durante un tiempo se empeña en que la relación amorosa con su esposa avance. Pero le había roto el corazón». Esta situación contiene ya un esbozo de la historia posterior.

Otro plan para una historia, redactado al mismo tiempo pero nunca escrito, ofrece una descripción más extensa de la psicología asociada al usurero:

> El rasgo más importante: un misántropo, pero subrepticiamente muestra […] una necesidad de confiarse [a los demás] que asoma desde la terrible misantropía y la desconfianza irónica e insultante […]. Esta necesidad es convulsiva e incontrolable, de modo que con una ingenuidad espantosa (una ingenuidad amarga, incluso conmovedora, digna de compasión) se lanza de repente sobre la gente y, por supuesto, recibe un desaire, pero, una vez recibido el desaire, no perdona, no olvida nada, sufre, lo convierte en una tragedia.

Estos son los contornos del personaje cuya voz se escuchará como narrador de "Una gentil criatura". Aunque la idea de esta historia surgió por primera vez en los pensamientos de

Dostoievski sobre «la muchacha del icono», cuando la historia tomó forma definitiva ella había pasado a un segundo plano. En su lugar, su marido, el narrador, pasa al primer plano, y lo que le da un sello especial es el carácter de su autoimagen. Se ve a sí mismo como una especie de héroe incomprendido y abandonado, un héroe cuya vida es una protesta personal contra una sociedad injusta, y esta autoimagen le sostiene emocionalmente y motiva su comportamiento. Es lo que le ha permitido vivir desde que —en una situación bastante habitual en el repertorio del romanticismo ruso— fue expulsado de su regimiento por no haber defendido su honor en cierta ocasión pública.

Sin embargo, antes de que conozcamos los detalles de su pasado, el narrador se muestra simplemente como el propietario de una casa de empeños; y este papel vuelve a emitir una nota dostoievskiana que nos resulta familiar. La preocupación por el dinero suele ser el síntoma de un afán de poder derivado de un estatus de inferioridad y subordinación. Así ocurre también en este caso, pero complicado por la necesidad del personaje de convencerse de su propia rectitud y virtud. «Me llamas "prestamista", como todo el mundo. ¿Y qué tiene de malo? Esto significa que debe haber razones para que uno de los hombres más magnánimos se convierta en prestamista». El narrador se niega a verse a sí mismo como sabe que le ven los demás, e incluso por una parte de sí mismo que no puede reprimir. Esta discrepancia es el origen de la tragedia que se cuenta en el relato, que surge del intento despiadado del narrador, en una búsqueda desesperada de amor y comprensión, de imponer a otro su propia concepción de sí mismo. Pero como busca el amor sin estar dispuesto a amar (hasta que es demasiado tarde), porque desea obtener el amor a través de la dominación de otra conciencia, el resultado es justo el contrario al que desea. «Pero aquí», piensa, contemplando el cadáver de su mujer, «había algo que olvidé o no conseguí ver».

La historia traza el curso de la infeliz relación que llevó a la niña-novia a su desesperada caída final. Lo que atrae al narrador hacia la muchacha, cuando llega a empeñar sus escasas pertenencias, es la combinación de su orgullo y su pobreza, su inteligencia y su indigencia. La muerte de sus padres la arrojó a dos tías, que la habían convertido en una virtual esclava. Pero es un personaje independiente que ha absorbido parte de la cultura y los ideales humanitarios de su generación y ha publicado anuncios en revistas en busca de un puesto (sin éxito). No está dispuesta a desempeñar un papel completamente secundario.

El narrador la rescata de ser, en efecto, vendida a un pretendiente mucho mayor que ella. Su inesperada propuesta de matrimonio está cuidadosamente diseñada para ponerlo en el papel de un salvador romántico, pero su motivo no es ni la magnanimidad genuina ni la atracción sexual (aunque esta última no está totalmente ausente). Más bien, anhela desesperadamente que alguien reconozca que su vida exteriormente degradante está inspirada en una «idea», que alguien reconozca la rectitud y la dignidad inherentes al camino que ha elegido, que alguien mire más allá de su ignominiosa profesión y de su deshonroso pasado, hacia los tormentos de su alma herida. «Al admitirla en mi casa, deseé un respeto total. Deseaba que ella me mirase con adoración por todo mi sufrimiento, ¡y me lo merecía! Siempre fui orgulloso, y siempre busqué el todo o nada».

Este orgullo abrumador determina el curso nefasto que adopta después del matrimonio. Cualquier signo de ternura o afecto por su parte puede ser interpretado como una apelación humillante, como una indicación de remordimiento o duda. Y así, la calidez natural de los sentimientos de la joven, expresada espontáneamente en los primeros días de su matrimonio, es sofocada por la política de frialdad y aparente indiferencia de él. «Lo principal fue que, desde el principio, por mucho que intentase contenerse, se lanzó a mí henchida de amor. Pero en seguida eché un jarro de agua fría todo este éxtasis. Precisamente esa era mi idea.

Reaccioné a estos transportes con un silencio benévolo, naturalmente».

Este tratamiento conduce a lo contrario de lo que el narrador había previsto. En lugar de que ella acepte la sublimidad interior (tal y como él la ve) del modo de vida de su marido y se incline ante él con adorable admiración, se enzarzan en una secreta lucha de voluntades. «Al principio ella discutía —¡qué acaloradamente! —, pero luego dejaba de hablar y, finalmente, se quedaba en silencio; solo, al escuchar, abría los ojos terriblemente grandes, tan atentos [...]. Y, además, de repente noté una sonrisa: una sonrisa desconfiada, silenciosa, perversa. Pues bien, con esa sonrisa la hice entrar en mi casa».

Sin embargo, al final, la supuesta «criatura gentil» estalla inesperadamente en una rebelión abierta. En el clímax de su batalla secreta, al despertar del sueño, él la ve de pie junto a él con una pistola cargada; y espera con agonía que ella apriete el gatillo, preguntándose si le habrá visto abrir los ojos momentáneamente. A pesar de su odio, ella es incapaz de quitarle la vida, su última e irreparable derrota. Al revelar más tarde su conocimiento de este incidente, puede, de un plumazo, volver a mover la nube que pesa sobre su nombre a causa de la imputación de cobardía y también invertir la situación moral. Ya no será la persona que pide perdón de forma subrepticia; ahora será el perdonador de corazón bondadoso y de alma grande. Pero la alegría privada de este futuro triunfo es tan grande que retrasa a propósito su llegada. Desea saborear la mortificación rota de su esposa, que cae enferma de «fiebre cerebral» y nunca recupera la salud. «Sí, en ese momento me ocurrió algo extraño y peculiar […]. Me creí triunfante, y el propio conocimiento de este triunfo me resultó suficiente. Este invierno pasa. Oh, estaba más contento que nunca, y esto, todo el invierno».

El desenlace se produce en la primavera, después de un invierno que han pasado en silencio compartiendo el mismo apartamento, pero totalmente distanciados el uno del otro. «Por supuesto, era extraño que ni una sola vez», dice el marido, «se me ocurriera pensar que, aunque me gustaba mirarla furtivamente, ¡nunca en todo el invierno capté una sola mirada suya hacia mí! Pensé que era timidez por su parte». Lejos de ser timidez, era una aversión profunda e inconquistable, como descubre cuando, repentinamente compadecido por ella y poseído por su propia y abrumadora necesidad de amor, se arroja finalmente a sus pies. «Ella se estremeció y se apartó de mí con gran temor, mirándome a la cara. Pero, de repente, sus ojos se mostraron severamente sorprendidos: "¿Así que tú también buscas el amor?". Esa era la cuestión que subyacía a su asombro, aunque permaneciera en silencio». El fervor incontrolable del narrador, que ahora vierte a borbotones todo el tormento psíquico que había estado reprimiendo en sí mismo y ocultando a los demás durante tantos años, no hace más que sumir a la infeliz en convulsiones histéricas.

La repentina ruptura y la inversión de la situación precipitan la catástrofe. El narrador está ahora dispuesto a abandonarlo todo, a renunciar a su casa de empeños y a su venganza contra la sociedad, con tal de recuperar el amor que una vez estuvo a su alcance. Pero el espíritu dulce y gentil de su esposa ha sido irremediablemente anulado, y ella está ahora consumida por la culpa por su *propia* incapacidad de responder, excepto con profunda lástima, a sus súplicas de comenzar una nueva vida de amor sincero. Solo le queda la opción de saltar por la ventana, aferrando a su pecho el icono de la Madre de Dios, símbolo de la promesa del amor eterno. Nada de lo que escribió Dostoievski es más conmovedor que el grito de desesperación del narrador al final, caminando arriba y abajo junto al féretro de «la gentil criatura», en un momento en que el mundo entero se ha convertido para él en una imagen de su desolación. «¡Oh, *natura*! El hombre en la tierra está solo: ¡esta es la calamidad! [...] Todo está muerto, y en todas partes, no hay nada más que cadáveres. Solo hay hombres y, alrededor de ellos, el silencio: así es la tierra. «"Amaos los unos a los otros",

¿quién lo dijo? ¿De quién es este pacto?».

Estas son algunas de las últimas palabras de una de las creaciones más bellas y puras que ha salido de la pluma de Dostoievski. La sutileza y la delicadeza de la representación de la conciencia del narrador (con su mezcla de conmoción, culpa, incredulidad y algunos últimos retazos de autojustificación), el brillante retrato de la esposa a través de los ojos del narrador que lucha por comprender lo que ha ocurrido, supera fácilmente los ingredientes bastante trillados de la trama y el toque de melodrama. "Una criatura gentil" es también el retrato más redondo y mejor modelado de Dostoievski de su tipo de personaje «hombre del subsuelo». En ningún otro lugar se le presenta tan plenamente como un ser humano sensible y sufriente, cuya inhumanidad proviene de una necesidad de amor que se ha pervertido y distorsionado por el egoísmo y la vanidad. Lo que solo se presentó de forma embrionaria en el episodio final de *Apuntes del subsuelo*, cuando el hombre del subsuelo rechaza egoístamente la oferta de amor que le hace la joven y sufrida prostituta Liza, se desarrolla aquí con una maestría que justifica plenamente el entusiasta elogio de Saltykov-Shchedrín.

"El sueño de un hombre ridículo" también surge de la preocupación de Dostoievski por el tema del suicidio. En efecto, el relato puede considerarse como el segundo panel de un díptico, cuyo primer panel es la carta imaginaria del suicidio, "La sentencia". Estas dos obras se hacen eco y se responden mutuamente: partiendo del mismo punto de no retorno de la carta, esta historia termina, no en la desesperación y el suicidio, sino en una afirmación extática de la voluntad de vivir. Esta afirmación proviene de la creencia del propio Dostoievski en la posibilidad de una transfiguración apocalíptica de la humanidad, una regeneración moral de la humanidad en su conjunto que entra por primera vez en su obra en la década de 1860. La imagen de una Edad de Oro de la felicidad humana aparece continuamente en los apuntes para sus novelas. En "El sueño de un hombre ridículo" expresa tanto la inspiración moral que proporciona la imagen radiante de la Edad de Oro, como la pérdida de la armonía humana instintiva que era la fuente de su felicidad. Pero también creía —o esperaba— que esa armonía instintiva pudiera restablecerse, aunque fuese parcialmente, mediante la inspiración de la compasión cristiana y el amor por la humanidad que sufre.

Este relato, que lleva el subtítulo de «fantástico», relata un viaje onírico a una tierra distinta en la que el hombre ridículo encuentra una sociedad que vive en una verdadera Edad de Oro, antes de la caída y de la existencia del pecado. La historia es un «cuento filosófico basado en la «fantasía» en el sentido literal de la palabra, y a menudo se lo ha comparado con las *Micromegas* de Voltaire. Pero la fantasía se enmarca en un escenario sacado directamente de la iconografía de la miseria urbana favorecida por la Escuela Natural de escritores rusos de la década de 1840. La figura central es uno de esos personajes aislados y misántropos alejados de todos; pero el horizonte del hombre ridículo abarca una dimensión metafísica y religiosa. «De repente sentí que me daba igual que el mundo existiera o que no existiera nada en ninguna parte […]. Fue entonces cuando dejé de repente de enfadarme con la gente y casi dejé de ser consciente de su existencia».

Esta convicción le induce a un sentimiento total de apatía hacia el mundo exterior. Le obsesiona la idea del suicidio, y en una tarde especialmente sombría y depresiva, en la que incluso la lluvia parecía «llena de evidente animosidad hacia los hombres», decide volarse los sesos. De camino a casa, le detiene una niña que le pide que ayude a su madre moribunda. Le pega un pisotón y le grita que le deje en paz; pero más tarde, sentado en su habitación, con la pistola preparada sobre la mesa, se siente trastornado por una nueva sensación. Teóricamente, no debería haber sentido nada de vergüenza por haber despachado a la niña; era totalmente incoherente que un hombre al borde del suicidio, para el que todo en el mundo había perdido

sentido, sintiese piedad. Y, sin embargo, como en el caso del hombre del subsuelo, su corazón y su cabeza se niegan a actuar al unísono. «Recuerdo que sentí una gran lástima por ella, hasta el punto de sentir un extraño dolor, bastante increíble dada la situación en la que estaba».

Mientras reflexiona sobre este inquietante lapsus en las conclusiones que ha sacado sobre la vida, se queda dormido de repente y sueña. «En una palabra, esa niña me ha salvado, ya que, a causa de las preguntas, he pospuesto el disparo». Pero la niña también salva al hombre ridículo en un sentido más profundo: los sentimientos que se agitan en él por este encuentro se proyectan entonces en su sueño y, al despertar, descubre que se ha liberado para siempre de la tentación del suicidio. «Parece», conjetura Dostoievski, «que los sueños no son generados por el intelecto, sino por los deseos, que no provienen del cerebro, sino del corazón». En su sueño, el hombre ridículo revela los deseos de un corazón que conjura el panorama de la Edad de Oro; y en el relato de Dostoievski, esta oposición entre la cabeza y el corazón, entre la razón y el sentimiento, se convierte en el centro de toda la historia espiritual de la humanidad.

Dostoievski visualiza una isla del archipiélago griego, radiante de belleza iluminada por el sol. Nunca había tocado esta nota particular de un amor total entre el hombre y la naturaleza. «El mar tranquilo y esmeralda chapoteaba suavemente contra la orilla abrazándola con un amor manifiesto, evidente, casi consciente. Los altos y hermosos árboles se encontraban allí en todo el lujo de su floración, y sus innumerables hojas —estoy seguro de ello— me daban la bienvenida con su suave y amable murmullo, pronunciando, por así decirlo, palabras de amor». El amor era el medio natural en el que existían los habitantes de este Paraíso, o al menos el aspecto de su vida accesible a la comprensión de un ser mundano. Porque se dio cuenta de que era imposible para él —«un residente contemporáneo, progresista y repulsivo de Petersburgo»— comprenderlos, ya que vivían completamente en el nivel de un sentimiento intuitivo que era también una forma superior de conocimiento. Aunque no tiene nada comparable a lo que en la tierra se llama ciencia —la cúspide y el epítome de la razón— «sin embargo, su conocimiento era más profundo y elevado que el de nuestra ciencia […]. No pude comprender en qué consistía su conocimiento». Ese conocimiento superior es, presumiblemente, su comunión totalmente desinteresada y amorosa con los demás y con todo.

La vida de estos habitantes de la Edad de Oro carecía, por tanto, de cualquier tipo de conciencia de sí mismos, y no se veía afectada por ninguna manifestación de egoísmo o vanidad. «Estaban dotados de amor y les nacieron hijos, pero nunca observé en ellos esos impulsos de cruel voluptuosidad que afectan virtuosamente a todo el mundo en nuestra tierra —a todo el mundo— y que son la única fuente de todo pecado en nuestra especie humana». No tenían una religión específica ni documentos religiosos sobre Dios y la vida eterna, pero saludaban a la muerte con serenidad, y «uno podía imaginar que seguían comunicándose con sus muertos incluso después de la muerte». Componían cantos de alabanza los unos a los otros y vivían en «una especie de enamoramiento mutuo y universal». A esta condición de amor sin límites, que imagina el mundo antes de la caída de la humanidad en el pecado, el hombre ridículo opone sus propios sentimientos retorcidos de amor-odio hacia sus semejantes, surgidos del choque entre su egoísmo y su anhelo de comunión.

De alguna manera, el hombre ridículo introduce este principio de autoconciencia y autopercepción reflexiva —la raíz psicológica última del egoísmo— en el inocente Paraíso de la Edad de Oro. El resultado catastrófico es la corrupción y la caída de sus habitantes. El énfasis sombrío está en el movimiento dialéctico por el cual la autoconciencia engendra el

egoísmo y el egoísmo da lugar a un mundo cuyas instituciones expresan la pérdida en la realidad de lo que el hombre se hace consciente en el pensamiento. El primer paso es que la conciencia ya no *vive* en una armonía amorosa con los demás, sino que se retira de una manera que escinde la aceptación e identificación inconsciente e instintiva con el otro. De este repliegue surge la conciencia del yo como opuesto al otro; y comienza la lucha psicológica y sexual, así como «una lucha por el autoaislamiento, por la disyunción, por la individualidad, por "lo mío y lo tuyo"». El resultado fue una creciente conciencia de lo que se había perdido y el intento de recrearlo artificialmente por medios autoconscientes. «Cuando se volvieron malvados, empezaron a hablar de hermandad y humanidad y comprendieron el significado de estas ideas. Cuando se volvieron criminales, inventaron la justicia y promulgaron para sí mismos códigos para su mantenimiento, y para hacer cumplir sus códigos utilizaban la guillotina».

Surge así un cúmulo de males que componen una letanía de todas las enfermedades de la civilización. La esclavitud, el martirio de los hombres santos, la guerra fratricida, el culto y la doctrina del poder, todo ello provenía de la creencia de que «la ciencia dará […] la sabiduría; la sabiduría revelará las leyes […] y el conocimiento de las leyes de la felicidad es superior a la felicidad». Pero las cosas van de mal en peor, y culminan en el crecimiento de un culto al sufrimiento, pero el sufrimiento no surge de ningún conflicto interior o sentimiento de remordimiento. En cambio, es el perverso disfrute del sufrimiento como placer estético o como indicación de superioridad intelectual. La glorificación del sufrimiento por sí mismo, divorciada de cualquier relación con la piedad, la compasión o el autoexamen, es para Dostoievski una de las últimas corrupciones de la personalidad humana.

Abrumado por la culpa, el hombre ridículo intenta introducir a sus inocentes pervertidos en el cristianismo y sus valores de abnegación y sufrimiento por los demás («Les imploré que me crucificaran; les enseñé a hacer la cruz»). Pero todo fue en vano: simplemente se rieron de lo que no podían entender. «Finalmente, me anunciaron que empezaba a ser peligroso para ellos y que me meterían en un manicomio si no me callaba». Esta salida aflige y oprime tanto al hombre ridículo que en ese momento sus sensaciones se vuelven demasiado fuertes para ser soportadas, y ¡despierta!

Este sueño extraordinario es una revelación que transforma su vida. «El éxtasis inmenso elevó todo mi ser», y al instante decide, como el Vlas de Nekrásov, convertirse en un predicador itinerante de la verdad que le fue revelada en su sueño. Lo que el hombre ridículo va a predicar es una verdad muy antigua, pero tiene fe en ella porque ha *visto* y sentido toda la belleza del mundo en el que esa verdad había reinado alguna vez. «Lo principal es: ama a tu prójimo como a ti mismo». Y también ha visto el poder del enemigo. «La conciencia de la vida es más elevada que la vida; el conocimiento de las leyes de la felicidad es más elevado que la felicidad; esto es contra lo que tenemos que luchar». En el mundo al que ha regresado, todos se burlan de sus palabras y creen que está loco, igual que en la fase final de su sueño; pero su fe ahora no puede ser sacudida porque «la he visto, la he visto (la Verdad), y su *imagen viva* ha colmado mi alma para siempre». El primer paso en su nuevo camino es buscar a la niña: «Y encontré a esa niña […]. ¡Y ahora he de seguir adelante!».

El hombre ridículo había llegado al estado de desintegración personal resultante del individualismo y, «siendo consciente de todo», había perdido la fe en Dios. Pero el advenimiento de Cristo en la tierra, según Dostoievski, proporcionó a los seres humanos un nuevo ideal, que consiste en «el retorno a la espontaneidad, a la masa, pero libremente […] en el grado más alto de voluntad y conciencia; y esta voluntad más elevada consiste en […] una renuncia superior de la voluntad». El hombre ridículo se dedica así, al despertar de su sueño,

a predicar esta reconversión a una «espontaneidad superior» mediante la realización en la tierra de la ley cristiana del amor. Es un trágico optimista ruso que predica a un mundo paródico porque ha visto las glorias de la Edad de Oro y que estas pueden hacerse realidad de nuevo a través de Cristo. "El sueño de un hombre ridículo" contiene la descripción más vibrante y conmovedora de Dostoievski de su ideal moral y religioso positivo, expuesto de forma mucho más convincente en esta forma rapsódica y «fantástica» que en cualquier otro lugar de su obra.

[1] El comentarista de la edición de la Academia, buscando alguna base para la sorprendente afirmación de Dostoievski, solo pudo encontrar una cita de una carta de Pushkin escrita en 1824. Mientras vivía en el campo, el poeta describe sus actividades y comenta que por la noche escucha cuentos campesinos (*skazki*). «Con ellos», dice, «compenso las deficiencias de mi maldita educación».

[2] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 281; 21-22 de marzo/ 2-3 de abril de 1868.

[3] En un artículo especial del número de marzo de 1877 dedicado a "La cuestión judía", Dostoievski, en respuesta a las protestas de un lector judío, niega haber utilizado la palabra *zhid* (yid) para designar a los individuos, reservándola solo «para denotar una idea bien conocida: "yid", "yidismo", "el reino de los yids", etcétera. Estos términos designan solo un concepto conocido, una tendencia, una característica de la época». «Estamos hablando», explica Dostoievski, «del conjunto y de la idea; estamos hablando del *yiddismo* y de *la idea* de los *yids*, que se está extendiendo por todo el mundo en lugar del cristianismo, al que se considera "fracasado"». Para entonces, toda la realidad individual e histórica se ha disuelto en las fantasías de pesadilla de Dostoievski sobre el materialismo judeoeuropeo que se apodera del mundo, al igual que toda la realidad nacional y política se disuelve cuando imagina las vistas cubiertas de nubes de «la idea cristiana de salvación», bajo la égida de la Santa Rusia, que conduce a una nueva era histórico-mundial de amor fraternal y reconciliación, a un ideal de felicidad humana que se alcanza mediante el cumplimiento del mandato cristiano del amor mutuo.

[4] *PSS*, 24, p. 390.

[5] *PSS*, 29/Bk. 2, p. 72; 11 de enero de 1876.

[6] G. M. Fridlender, *Realizm Dostoevskogo*, Moscú-Leningrado, 1964, pp. 290-308.

52.
UNA NUEVA NOVELA

EL *DIARIO DE UN ESCRITOR* DE octubre de 1877 contenía el anuncio de que, debido a una enfermedad, Dostoievski suspendería la publicación durante dos años. Cuando esta decisión le valió más de un centenar de cartas pidiéndole que continuara, dijo a sus lectores que «en el próximo año de descanso de la publicación periódica, espero, en efecto, dedicarme a un empeño novelístico que imperceptible e involuntariamente ha ido tomando forma en mí durante los dos años de publicación del *Diario*». Ambas razones desempeñaron sin duda su papel, pero quizá la llamada irresistible de la creación artística fue la más fuerte. Durante los tres años siguientes, Dostoievski se dedicó principalmente a escribir *Los hermanos Karamázov*, cuya primera entrega apareció en *El Mensajero Ruso* a principios de 1879. Durante los dos últimos años de su vida, mantuvo a toda la Rusia alfabetizada enganchada con fascículos mensuales a su mayor novela. Su apasionante tema situaba el asesinato de un padre en un amplio contexto religioso y moral, y ningún lector ruso de la época podía evitar asociar sus profundas páginas con los cada vez más frecuentes intentos de asesinar al zar.

La vida de Dostoievski adquirió por entonces los rasgos de una figura de culto, alguien a quien se miraba con asombro y admiración desmedida[1]. Durante estos años, incluso entre las personas que discrepaban violentamente de Dostoievski en cuestiones sociopolíticas, se hizo habitual considerarlo con cierta reverencia, y sentir que sus palabras encarnaban una visión profética que iluminaba a Rusia y su destino. A los ojos de la gran mayoría del público lector, se convirtió en un símbolo vivo del sufrimiento que la historia había impuesto al pueblo ruso, así como de todo su anhelo de un mundo ideal de amor fraternal (cristiano) y armonía.

Dostoievski tampoco fue reacio a asumir ese papel profético, que bien pudo sentir que le había sido concedido por el propio destino. Su vida le había colocado en una posición extraordinaria para comprender los problemas de la sociedad rusa, y su evolución artístico-ideológica encarna y expresa todos los conflictos y contradicciones que componían el panorama de la vida sociocultural rusa. En ningún momento la opinión pública rusa estuvo más dispuesta a buscar orientación que en el periodo de crisis que entonces vivía el país. Esta época tormentosa e inestable alcanzó su punto culminante, apenas un mes después de la

propia muerte de Dostoievski, con el asesinato de Alejandro II, el zar-liberador al que él veneraba.

El periodo que transcurrió entre el cese del *Diario* y el trabajo intensivo en *Los hermanos Karamázov* permitió a Dostoievski ponerse al día con la correspondencia de sus lectores. Le disgustaba escribir cartas, decía una y otra vez, pero seguía respondiendo a los lectores de todos modos, y parecía encontrar sustento en ello. Una carta importante llegó en forma de manuscrito de un escritor sin nombre, ahora identificado como el filósofo Nikolái Fiódorov. Era una figura extraña y enigmática, hijo ilegítimo de una familia noble que trabajaba como bibliotecario en el Museo Rumyantsev de Petersburgo. Gozó de una considerable reputación clandestina en vida, aunque nunca publicó nada con su propio nombre, pues creía que toda propiedad privada (en cuya categoría incluía las ideas) era pecaminosa. Dostoievski ya había recibido un manuscrito anónimo suyo en 1876, una parte del cual fue citado en el *Diario*. Esta cita sostenía que la ausencia de organizaciones y asociaciones privadas en Rusia (incluidos los sindicatos) no debía juzgarse como una deficiencia social. Todos esos grupos enfrentan a una parte de la sociedad con otra, mientras que en Rusia «todavía vive, con cierto vigor, ese sentimiento de unidad sin el cual las sociedades humanas no pueden existir». El escritor que había compuesto el sueño final de Raskólnikov *en Crimen y castigo*, en el que esa desintegración social se representa con una vivacidad aterradora, encontró en las reflexiones de Fiódorov una grata confirmación de su propia visión artística.

Esta nueva carta trataba la cuestión de la resurrección de los muertos y la inmortalidad del alma. Las doctrinas de Fiódorov, que han sido calificadas de «positivismo místico», gozaron de una extraordinaria popularidad en la década de 1870, atrayendo la admiración no solo de Dostoievski, sino también de Tolstói y Vladímir Soloviov. En el centro de sus especulaciones estaba la misma esperanza escatológica que inspiró a Dostoievski y Soloviov: la visión de una transformación total de la vida terrenal en el Reino de Dios. Creía que Cristo había aparecido, no solo para prometer la resurrección y el triunfo sobre la muerte en un mundo milagrosamente transformado en la Segunda Venida, sino más bien para señalar el camino para que la humanidad llevara a cabo la propia obra de la resurrección. Afirmaba que este objetivo podía alcanzarse mediante la aplicación de la voluntad colectiva de la humanidad, decidida a convertir la revelación cristiana en una realidad empírica.

Las ideas de Fiódorov son una extraña mezcla de ciencia ficción y lo que él llamaba «supramoralismo». Al igual que Fourier, que le había influido en su juventud, se entregó a fantasías cosmológicas que permitirían el desarrollo de nuevos órganos y convertirían a la naturaleza de una fuerza ciega, hostil y opresiva en una realización del deseo humano. El objetivo final de este desarrollo era un estado de «unidad múltiple», en el que todo (incluida la naturaleza) existiría como parte de un enorme organismo vivo. Una vez alcanzado este estado, el curso natural de la vida humana se invertiría; en lugar de producir hijos, la humanidad comenzaría a resucitar a sus antepasados reensamblando los átomos y moléculas de los que se habían compuesto y que aún permanecían dispersos por el universo. Para él, la veneración de la humanidad por sus padres es la raíz de ese sentimiento familiar que, empíricamente, señala el camino hacia el estado futuro de la humanidad como organismo universal, un futuro en el que la fuente de todos los males del mundo —el egoísmo y el individualismo— se desvanecería porque se les privaría de la base física que requerían para perpetuarse[2].

Dostoievski respondió a este documento —enviado por uno de los discípulos de Fiódorov, un ex revolucionario llamado Peterson— con una larga y emocionada carta propia. «Debo decir que estoy completamente de acuerdo con los puntos de vista [de Fiódorov]»,

declaró. «Al leerlas, sentí que podría haberlas escrito yo mismo». Tanto le gustaban las ideas de Fiódorov que se las comunicó a Vladímir Soloviov a la primera oportunidad. «Él [Soloviov] está en profunda simpatía con tu pensador», informa a Peterson, «y tenía la intención de decir casi exactamente lo mismo en su próxima conferencia»[3]. De hecho, Dostoievski había escrito algo similar hacía tiempo en un cuaderno de notas mientras velaba el féretro de su primera esposa. También él había visto el objetivo último de la humanidad como la consecución de un estado en el que cesaría la procreación, los muertos resucitarían y toda la humanidad se uniría literalmente en un nuevo cuerpo físico. Sin embargo, Dostoievski consideraba que esta transformación final de la humanidad solo se produciría al final de los tiempos, no en la vida terrenal, y tampoco preveía que fuera a lograrse empíricamente mediante el esfuerzo humano. De ahí que exprese su preocupación por si las fantasías científicas de Fiódorov no han conducido a un cierto secularismo utópico.

Las relaciones epistolares de Dostoievski con Fiódorov, que se centran en la suprema importancia metafísica del tema de la paternidad, se produjeron exactamente en el momento en que meditaba sus primeros apuntes para *Los hermanos Karamázov*. Al parecer, pensó en introducir una discusión de las ideas de Fiódorov en la escena de la celda de Zosima. Un apunte aislado dice: «La resurrección de (nuestros) antepasados depende de nosotros». En otro se lee: «La familia se ampliará: incluso los no familiares entrarán en ella, y se habrá tejido un nuevo organismo». Esta última nota aparece entre los planos de las conversaciones y exhortaciones de Zosima; y quizá la más importante influencia pueda encontrarse allí. Porque, aunque las obras de Dostoievski están impregnadas de un sentido de la importancia de la responsabilidad moral mutua, en ningún lugar se expone este tema de forma más amplia que en *Los hermanos Karamázov*, donde se declara que cada persona es responsable de todos. La audaz concepción de una humanidad futura que sería, literalmente, un organismo enorme, unido e interdependiente puede haber guiado a Dostoievski hacia su formulación, que marcaría una época.

A pesar de estar intensamente inmerso en la construcción de un escenario para su nueva novela, su epilepsia recurrente y el empeoramiento de su enfisema, Dostoievski siguió atendiendo una amplia gama de compromisos sociales. Asistía a los «miércoles» del príncipe Meshcherski, iba a menudo a casa de Pobedonostsev los sábados por la noche y seguía frecuentando el salón de Elena Shtakenshneider. Además de recibir a invitados como Strájov en las cenas dominicales, intercambiaba visitas con un amplio círculo familiar. También cenaba una vez al mes en una cena organizada por la Sociedad de Escritores, que incluía a todas las facciones literarias y en la que, como señala Anna, «Fiódor Mijáilovich se reunía y mezclaba con sus enemigos literarios declarados»[4].

En noviembre de 1878, su amigo común, Vladímir Soloviov, le presentó, a petición suya, a la condesa Sofia Andréievna Tolstaya. La condesa era la viuda del poeta y dramaturgo Alekséi Tostoi y, según Anna, una mujer «de gran intelecto, muy culta», que había establecido su propio salón[5]. Según su esposa, Dostoievski la visitaba con regularidad, y en su salón se reunía no solo con otros intelectuales y luminarias culturales, sino también con damas de la más alta sociedad. No se organizaba ninguna recaudación de fondos para los necesitados —especialmente para los estudiantes empobrecidos— sin invitarle a hacer una lectura. Rara vez rechazaba estas invitaciones, porque nada era más importante para él que mantener el contacto con la nueva generación de jóvenes rusos.

Además de sus exigentes compromisos sociales, Dostoievski continuó prestando la máxima atención a los juicios penales y políticos, no solo a través de los periódicos y sus crónicas, sino también como espectador. A principios de año, Dostoievski había asistido al

juicio de Vera Zasulich, que, en su opinión, revelaba las profundas fisuras que dividían a la sociedad rusa y que, sin duda, le llenaba de sombríos presentimientos. Zasulich era una joven decidida, de veintiocho años, que se había movido en los círculos estudiantiles revolucionarios y había sido detenida en relación con el asunto Nechaev en 1871. Había actuado como una de sus mensajeras después de que él se fuera al extranjero, pero no tenía ninguna relación con el grupo que asesinó a Ivanov.

Cuando se enteró de que el general Trepov, gobernador de San Petersburgo, había ordenado ilegalmente dar latigazos a un preso político populista por negarse a quitarse la gorra en presencia del general, entró tranquilamente en su despacho con un falso pretexto y le disparó, aunque solo lo hirió levemente. Su juicio abierto, presidido por el amigo de Dostoievski, A. F. Koni, se desarrolló con escrupulosa imparcialidad, a pesar de las presiones de los círculos oficiales. Koni, cuya carrera posterior se vio perjudicada por ello, permitió a la defensa presentar un testimonio detallado sobre la implacable aplicación del látigo. El resultado fue una absolución triunfal de la acusada, entre los aplausos de una sala repleta de altos funcionarios del gobierno y notables de la sociedad petersburguesa más selecta. La entrada a la sala estaba limitada, pero Dostoievski estaba presente con una tarjeta que declaraba falsamente que era miembro de la profesión jurídica.

En el transcurso del juicio, otros prisioneros populistas, llamados como testigos por la defensa, declararon unánimemente las constantes brutalidades que se habían visto obligados a soportar, y esas espantosas visiones de la realidad del mundo carcelario produjeron un efecto demoledor. Elizaveta Naryshkin-Kurakina, dama de compañía de una de las grandes duquesas (y conocida de Dostoievski), apenas podía ser sospechosa de simpatías revolucionarias. Sin embargo, escribió en sus memorias: «La aparición de varios jóvenes presos políticos causó un gran revuelo. Habían sido traídos a la sala del tribunal desde la Fortaleza de Pedro y Pablo simplemente como testigos del incidente en la prisión. Sus rostros pálidos, sus voces temblorosas por las lágrimas y la indignación, los detalles de sus declaraciones, todo ello me hizo bajar los ojos de vergüenza»[6]. Gradovski, a quien Dostoievski había sustituido como editor de *El Ciudadano*, recordaba haber sentido que, a medida que se desarrollaba el testimonio de estos jóvenes testigos de la defensa, no Zasulich sino él mismo y toda la sociedad rusa eran acusados y juzgados[7].

Dostoievski había despotricado contra la aplicación del látigo en *Memorias de la casa muerta*, y quizás la orden del general Trepov le recordó las salvajes brutalidades del sádico mayor Krivtsov de sus años en el campo de prisioneros. Como tantos otros en el tribunal, no pudo reprimir la simpatía por la vengativa Zasulich, que durante su testimonio había dicho: «Es terrible levantar la mano contra un semejante, pero decidí que eso era lo que tenía que hacer». El choque entre su conciencia moral y sus convicciones sociopolíticas causó una profunda impresión en Dostoievski, que consideró que ningún juicio legal formal sería la mejor solución. Si se la declaraba culpable, se la convertiría en una mártir; si se la absolvía, su acto recibiría una sanción legal, y la autoridad del Estado ruso se vería socavada.

Su predicción de que Zasulich se convertiría en una heroína se vio pronto confirmada, y del modo más dramático. Al salir del juzgado, fue llevada a hombros por una multitud que lo celebraba, y este regocijo militante condujo a una demostración que terminó con un tiroteo y un muerto. Cuando la policía volvió a arrestar a Zasulich, esta se había desvanecido entre la multitud y más tarde fue sacada del país a escondidas. Una vez en el extranjero, continuó con su notable carrera revolucionaria en Suiza, y acabó alineándose con Plejánov y los mencheviques contra Lenin y la revolución bolchevique.

El disparo de Zasulich resonó en toda Rusia, y su ejemplo estimuló a otros a tomar las

armas contra los funcionarios zaristas. De hecho, en los meses siguientes a su juicio se produjo una oleada de atentados terroristas perpetrados por sus hasta entonces pacíficos camaradas, antes dedicados únicamente a la propaganda entre el pueblo. Altos funcionarios del régimen fueron asesinados en Kiev y Odesa, y el general Mezentsev, jefe de la temida policía secreta, fue abatido con un puñal a plena luz del día en el mismo corazón de San Petersburgo como venganza por la muerte de un prisionero populista. Su asesino fue Stepniak-Kravchinski, un joven populista que había luchado con los serbios en su batalla contra los turcos y que, tras el asesinato, escapó al extranjero. Se convirtió en un notable escritor cuya obra *La Rusia subterránea* sigue siendo una fuente indispensable para el movimiento populista. Durante su exilio en Londres, ayudó a Constance Garnett a mejorar su ruso; a menudo se le considera uno de los prototipos de Razumov en *Bajo la mirada de Occidente*, de Conrad.

Dostoievski comenta el asesinato de Mezentsev a Victor Putsykovich, un viejo amigo periodista que ahora está recibiendo cartas de advertencia de los «socialistas de Odesa» en las que se le amenaza con la muerte si no deja de publicar artículos contra los nihilistas (se las había remitido a Mezentsev sin recibir respuesta). Además de revelar la incompetencia de la policía secreta, la referencia a Odesa también supone otra muestra de la obsesión antisemita de Dostoievski. «Odesa, una ciudad de judíos, resulta ser el centro de nuestro socialismo militante. En Europa se da el mismo fenómeno: los *yids* son terriblemente activos en el socialismo, y ni siquiera mencionaré a los Lassalle y a los Karl Marx. Y es comprensible: para los *yids* todo el beneficio proviene de cualquier tipo de choque o agitación radical en el Estado, porque ellos mismos son un Estado dentro del Estado, que conforma su propia comunidad que nunca será sacudida, sino que solo ganará con cualquier tipo de debilitamiento de cualquier cosa que no sea los *yids*»[8]. Lo cierto es que muy pocos populistas eran de origen judío (la juventud judía no se uniría a la bandera radical hasta más tarde en el siglo), pero Dostoievski prefirió no acusar a aquellos muchachos rusos de pura cepa cuyo desarrollo esperaba guiar por otros derroteros.

Teniendo en cuenta el enorme prestigio del que gozaba en ese momento, tales esperanzas no eran infundadas. Un comentarista de *Voz*, refiriéndose al fin del *Diario*, lamentaba su desaparición «sobre todo en relación con la generación más joven» y señalaba que «la mayoría de los jóvenes, con su intuición aún no estropeada, fueron capaces de descifrar su profunda autenticidad y sinceridad y las tuvieron en muy alta estima»[9]. El estatus oracular que había asumido entonces se manifiesta en una carta que le enviaron el 8 de abril de 1878 un grupo de estudiantes de la Universidad de Moscú.

«Querido Fiódor Mijáilovich», escribieron los estudiantes, «desde hace dos años estamos acostumbrados a recurrir a su *Diario* para la solución, o para el planteamiento adecuado, de las cuestiones que se nos plantean; estamos acostumbrados a utilizar sus decisiones para el establecimiento de nuestros propios puntos de vista, y a respetarlas incluso cuando no estamos de acuerdo»[10]. Uno de los seis firmantes era Pável Miliukov, más tarde famoso historiador de la cultura rusa, líder del Partido Democrático Constitucional en la Duma rusa después de 1905, y luego ministro de Asuntos Exteriores en un gobierno provisional antes de la toma del poder por los bolcheviques. La ocasión inmediata de esta misiva conjunta fue una manifestación de ira popular dirigida a las actividades de los jóvenes disidentes.

Varios estudiantes moscovitas habían ido a saludar a un convoy de estudiantes de la Universidad de Kiev, que habían sido detenidos por cargos menores y estaban siendo enviados al campo bajo custodia policial. Mientras avanzaban juntos y pacíficamente por las calles, algunos carniceros y comerciantes de un mercado local de alimentos salieron en tropel

y, al grito de «¡Pegadles!», apalizaron a algunos de los jóvenes. Este ataque físico fue uno de los primeros de esta magnitud, una muestra reveladora de la falta de solidaridad de la población urbana de clase baja con los disturbios estudiantiles. Esta constatación provocó una crisis de autocuestionamiento en las filas estudiantiles. «Lo más importante para nosotros», dijeron a Dostoievski, «es resolver la cuestión: ¿Hasta qué punto somos culpables nosotros, los estudiantes, y qué conclusiones sobre nosotros debe extraer la sociedad, y nosotros mismos, de este suceso?».

A la primera parte de esta pregunta, Dostoievski dio una respuesta inequívoca: «En mi opinión, no sois culpables en absoluto. Solo sois hijos de esa misma "sociedad" de la que ahora desertáis, y que es "una mentira en todos los sentidos"». Los estudiantes, continúa, «se rebelan con razón; aunque desgraciadamente todavía solo a la manera europea (es decir, socialista) […]. En lugar de ir al pueblo para vivir su vida, los jóvenes, sin saber nada de ella y despreciando sin más sus fundamentos, por ejemplo, la fe religiosa, no fueron a aprender del pueblo sino que pretendieron […] instruirlo con arrogancia, con desprecio: ¡se convirtió en un pasatiempo puramente aristocrático, una forma de ocio!». Aunque deplora las palizas, esa violencia era de esperar; la gente «es tosca, son *muzhiks*»[11].

Sin embargo, Dostoievski se negó a perder el ánimo, a pesar de que los asesinatos de la primavera y el verano de 1878 provocaron el pánico en el país. Lo que vio, o quiso ver para contrarrestar la amenazante realidad —escribe a Leonid Grigóriev sobre «la espantosa administración y moral de los distritos rurales, las enormes cantidades de vodka, la incipiente pauperización y el surgimiento de la clase kulak, es decir, el proletariado y la burguesía europeos»— era una nueva conciencia que había florecido entre el pueblo a raíz de la guerra ruso-turca: «Se ha establecido en ellos […] una conciencia política, una comprensión precisa del significado y la misión de Rusia». Pero atribuir al pueblo una comprensión tan «precisa» era demasiado incluso para él, que añade que esta comprensión se estaba, al menos, «convirtiendo constantemente en precisa» […]. En resumen […] los comienzos de las grandes ideas son así […] el resto llegará. Hay que penetrar bajo la superficie del pueblo para descubrir la realidad oculta». No hay que creer que «los hechos espantosos» revelan la esencia de sus ideales[12]. Estaba firmemente convencido de que el retorno de los populistas a los ideales morales de un cristianismo secular era solo el primer paso en su eventual aceptación de la verdad de un Cristo sobrenatural, y que su misión era apoyar el liderazgo en esta dirección que tanta falta hacía.

Precisamente en esos meses, cuando a Dostoievski le consta que había estudiantes que, si no merodeaban por las calles con revólveres, simpatizaban con los que sí lo hacían, también se le pidió que se reuniera con algunos jóvenes que podrían convertirse fácilmente en sus objetivos. En algún momento de la primera semana de febrero de 1878 recibió la visita de D. S. Arséniev, el tutor de los Grandes Duques Serguéi y Pablo, los hijos menores de Alejandro II. El propósito de la llamada, hecha en nombre del propio zar, era invitarle a conocer a los alumnos de Arséniev, para que, según palabras de Anna, «con sus conversaciones, Fiódor Mijáilovich pudiera ejercer una influencia beneficiosa sobre los jóvenes grandes duques»[13].

Lo que Dostoievski debió de sentir en ese momento puede imaginarse. Él, que había sido condenado por un crimen contra el Estado. Él, que había cumplido una pena de prisión con trabajos forzados en Siberia y había llevado los grilletes y la ropa despojada de un convicto durante cuatro dolorosos años. Él, que se había hundido en las profundidades más bajas de la sociedad rusa y había compartido el destino de los criminales más duros. Él, que ahora había sido invitado a entrar como invitado de honor en los círculos más exaltados y exclusivos de la corte, y a servir como guía y consejero de aquellos en cuyas manos se confiaría finalmente el

futuro de Rusia.

Su primera aparición en la corte quedó registrada en el diario del Gran Duque Konstantin Konstantinovich, primo de Serguéi y Pablo e hijo del comandante de la Marina rusa[14]. «Cené en casa de Serguéi», escribe. «Sus invitados eran K. N. Bestuzhev-Ryumin y Fiódor Mijáilovich Dostoievski. Este último me interesaba mucho y había leído sus obras […]. Habla muy bien, tan bien como escribe»[15]. Esta visita a sus interlocutores reales fue un éxito, y a partir de entonces las invitaciones a cenar con ellos se sucedieron con regularidad. Ahora se encontraba en la extraordinaria posición de ser un consejero apreciado no solo por la joven generación radical, sino también por los miembros más jóvenes de la familia reinante. Y si sentía que el destino (o Dios) le había encomendado una misión en este momento crucial de la historia rusa, tenía ciertamente razones objetivas para creer que una tarea tan trascendental debía recaer sobre él. De hecho, desde que regresó de Siberia en 1860, se había esforzado por desempeñar precisamente el papel que ahora le correspondía: el de árbitro y conciliador entre los intelectuales disidentes y la sociedad rusa en su conjunto.

Nunca, en efecto, pudo sentirse Dostoievski en mejor posición para influir en la opinión pública. ¿Acaso el *Diario* no había proporcionado una amplia prueba del poder de sus palabras para atrapar las mentes y los corazones de sus lectores? Y nunca le pareció más necesario hacerlo que a finales de la década de 1870, cuando las crisis anteriores de la sociedad rusa del siglo XIX se redujeron a la insignificancia ante la amenaza del presente. Una fracción de los populistas, llevada a la desesperación por la persecución incansable del gobierno y la falta de respuesta a su propaganda pacífica entre el campesinado, había lanzado una campaña sistemática de terror contra la oficialidad zarista y finalmente contra el propio zar. Tanto la novela que Dostoievski estaba comenzando como su sensacional discurso en las ceremonias de inauguración de un monumento a Pushkin, dos años más tarde, marcarían su intento de mediar en el conflicto letal que estaba desgarrando a la sociedad rusa.

La vida de los Dostoievski siguió la rutina cuidadosamente organizada que había permitido a Dostoievski mantener la exigente agenda de su *Diario*; hasta el 30 de abril de 1878, cuando su hijo de tres años, Aliosha, sufrió una primera convulsión epiléptica de cuatro minutos. El 16 de mayo, el niño sufrió una fuerte crisis epiléptica que duró doce horas y cuarenta minutos y terminó con su muerte. «Mi marido quedó destrozado por esta muerte», escribe Anna en sus memorias. «Había amado a Aliosha de una manera especial, con un amor casi mórbido. Lo que le atormentaba especialmente era el hecho de que el niño hubiera muerto de epilepsia, una enfermedad que había heredado de él»[16]. Anna Filosofova, que corrió a ver a los Dostoievski al enterarse de la noticia, quedó impresionada por su aislamiento, su postración y su impotencia. Anna le dijo, llorando desconsoladamente, que Dostoievski había pasado la noche anterior de rodillas junto a la cama de Aliosha[17].

«Perdí tanto la orientación», escribe Anna, «lloré y me lamenté tanto, que estaba irreconocible». Su marido, después del primer choque, «visto desde fuera […] estaba tranquilo y soportó con valor el golpe que nos cayó encima; pero yo temía mucho que esta supresión de su profunda pena pudiera reaccionar fatalmente sobre su ya débil salud». Anna pronto se recuperó de su estado apático, respondiendo a sus súplicas de «someterse a la voluntad de Dios» y «apiadarse de él y de los niños, a los que me había vuelto, según sus palabras, "indiferente"»[18]. Una vez recuperada cierta estabilidad, Anna pensó que era imperativo distraer a Dostoievski de su propio luto silencioso animándole a realizar su plan largamente querido de visitar el famoso monasterio de Óptina Pústyn. Vladímir Soloviov lo había visitado con regularidad durante el periodo posterior a la muerte de Aliosha, y Anna lo convenció para que su marido emprendiera el arduo viaje en su compañía. Dostoievski tenía

la intención de viajar a Moscú a mediados de junio y ofrecer su nueva novela a Katkov para *El Mensajero Ruso*, y un viaje al monasterio desde allí sería bastante factible.

A pesar de la agotadora peregrinación, «mi marido regresó de Óptina Pústyn aparentemente en paz y mucho más tranquilo», escribe Anna, «y me habló mucho de las costumbres de la ermita, donde había pasado dos días. Se reunió tres veces con el renombrado anciano [*stárets*] Padre Ambrosio […]. Estas conversaciones tuvieron un efecto profundo y duradero en él»[19]. Dostoievski no fue el único ruso eminente que encontró consuelo en la compañía del padre Ambrosio. Tolstói, que había visitado Óptina Pústyn un año antes en compañía de Strájov, había escrito a continuación: «Este padre Ambrosio es un verdadero santo. Me bastó hablar con él para que mi alma se sintiese inmediatamente aliviada. Cuando uno habla con hombres como él, siente la cercanía de Dios»[20].

El padre Ambrosio, venerado no solo como consejero espiritual, sino también como persona de formidable conocimiento y erudición, dirigió el trabajo de traducción y edición de los textos de los Padres griegos que habían dado al claustro de Óptina su reputación como centro de aprendizaje teológico. Era famoso por poseer el mismo don de adivinación moral y psicológica que pronto se atribuirá al padre Zosima; y la escena de *Los hermanos Karamázov* en la que Zosima consuela a la madre campesina que llora a su pequeño hijo Alekséi emplea las mismas palabras que el padre Ambrosio dijo a Dostoievski que transmitiera a su esposa. El anciano le dice a la madre que «llore y no se consuele, sino que llore. Pero cada vez que llores acuérdate de que tu hijito es uno de los ángeles de Dios, que te mira desde allí y te ve, y se alegra de tus lágrimas, y las señala al Señor Dios […]. Tu llanto se convertirá al final en una tranquila alegría, y tus amargas lágrimas serán solo lágrimas de tierno dolor que purifican el corazón y lo liberan del pecado».

Dostoievski no dejó ningún relato de primera mano sobre sus encuentros con el padre Ambrosio, pero Soloviov informó de que estuvo en «un estado muy excitado durante toda la visita». Sin embargo, hubo otro testigo de este encuentro, un amigo íntimo de Strájov. Escribe que Dostoievski, en lugar de «prestar atención obedientemente y con la debida humildad a los edificantes discursos del anciano y del monje, habló más que [Ambrosio], se excitó, planteó acaloradamente sus objeciones, desarrolló y explicó el significado de las palabras pronunciadas por el anciano y, sin ser consciente de ello, de alguien que deseaba escuchar un discurso edificante se transformó en un maestro»[21]. Sea como fuere, esta visita al monasterio le sirvió de inspiración para su siguiente novela, aunque es poco probable, como escribió Soloviov unos meses después a Konstantin Leóntiev, que Dostoievski «fuera específicamente a Óptina Pústyn […] con el fin de concebir los primeros capítulos de su novela»[22].

Dado que la amistad entre Soloviov y el novelista había vuelto a ser estrecha, era de esperar que los Dostoievski asistieran fielmente a la famosa serie de conferencias sobre la divinidad que pronunció en Petersburgo durante todo el invierno y principios de la primavera de 1878. Estas conferencias fueron un gran acontecimiento público y cultural, y la sala se llenó no solo de estudiantes, normalmente reacios a todo lo que oliera a religioso o teológico, sino también de la flor y nata de la sociedad cultivada de Petersburgo. Strájov estaba allí, y en una ocasión, en lugar del habitual intercambio de bromas, Dostoievski notó cierta evasión en su comportamiento. Strájov explicó más tarde que «el conde Lev Tolstói vino a la conferencia conmigo. Me pidió que no le presentara a nadie, y por eso me alejé de todos vosotros». Dostoievski se sintió decepcionado por no haber tenido al menos la oportunidad de escudriñar a Tolstói en carne y hueso: «¿Pero por qué no me susurró quién estaba con usted?», le preguntó a Strájov con reproche. «¡Yo le habría echado un vistazo al menos!»[23].

Los dos gigantes de la literatura rusa, que se encontraban por única vez en su vida en el mismo lugar, fueron así deliberadamente separados.

La asistencia de Dostoievski a las conferencias de Soloviov estaba íntimamente ligada a las ideas que estaba meditando para su novela. Nadie que lea las *Conferencias sobre el Hombre-Dios* puede dejar de sorprenderse por los repetidos ecos de los temas y preocupaciones dostoievskianos en el texto de Soloviov, pero si Soloviov ejerció alguna influencia sobre él es una cuestión más difícil de responder. Es probable, sin embargo, que la entrenada mente filosófica del joven estimulase a Dostoievski y agudizase su conciencia de algunas de las implicaciones de sus propias convicciones (Strájov había realizado una función muy parecida en la década de 1860). Un tema que preocupaba a ambos era el establecimiento del Reino de Dios en la tierra. Para Dostoievski esta noción seguía siendo, presumiblemente, especulativa y trascendente; solo en un ropaje nuevo y transfigurado se podía imaginar una realización tan gloriosa. Soloviov, sin embargo, creía en la posibilidad de una teocracia cristiana libre, en la que la ley cristiana del amor pensaría y espiritualizaría por completo el funcionamiento de la vida terrenal. Sus *Conferencias* esbozan la visión fascinante de una humanidad que se aproxima gradualmente a ese bendito estado de Dios-hombre, una sociedad en la que, bajo la dirección del Cristo ortodoxo y su Iglesia, lo divino y lo humano se fusionarían y seguirían el ejemplo del propio Cristo Dios-hombre en la medida en que esto fuera posible. Soloviov escribió más tarde que, durante su viaje a Óptina Pústyn, Dostoievski le había dicho que «la Iglesia como ideal social positivo debe mostrarse como la idea central de [su] nueva novela o de una nueva serie de novelas, de las que solo se ha escrito la primera: *Los hermanos Karamázov*»[24].

Hay un parecido inconfundible entre la Utopía de Soloviov y las esperanzas de Dostoievski, pero la noción de una teocracia cristiana libre de amor, bajo la hegemonía exclusiva de la Iglesia Ortodoxa como institución social y religiosa, no tiene el mismo sentido en ambos casos. Es Iván Karamázov quien expresa precisamente esta idea y defiende la opinión de que «la Iglesia debe incluir a todo el Estado, y no simplemente ocupar un rincón de este, y, si esto es, por alguna razón, imposible en la actualidad, entonces debe, en realidad, establecerse como el objetivo directo y principal del futuro desarrollo de la sociedad cristiana». El liberal occidental Miusov acusa a Iván de defender el ultramontanismo, es decir, la doctrina católica romana de la subordinación política del Estado a la Iglesia, que no es lo mismo que la transformación moral-espiritual del Estado en Iglesia.

El padre Zosima, aunque está de acuerdo en que el objetivo de la sociedad humana debe ser esa transformación, saca este objetivo de la historia y lo sitúa en una perspectiva escatológica. La sociedad cristiana, dice, aunque no esté preparada ahora, «continuará todavía inamovible a la espera de su completa transformación de una sociedad de carácter casi pagano en una Iglesia única, universal y todopoderosa». ¡Que así sea! Que así sea. Aunque sea al final de los tiempos, ¡pues está ordenado que suceda!». Dostoievski, por supuesto, utiliza este argumento sobre el Estado y la Iglesia para revalorizar la división interna de Iván entre su razón y su sensibilidad moral; pero los contemporáneos lo asociaron inmediatamente con Soloviov.

Otro punto de contacto entre las filosofías de los dos hombres puede verse en el análisis de las tres tentaciones de Cristo, que aparece tanto en las *Conferencias sobre el Hombre-Dios* como, un año después, en la Leyenda del Gran Inquisidor. Para Soloviov, sin embargo, el sometimiento de Cristo a estas tentaciones forma parte del proceso cosmogónico gradual a través del cual Dios se actualiza en los confines del tiempo y de la vida terrenal y afirma su voluntad de aceptar las limitaciones humanas a sus poderes divinos. No hay ningún atisbo del

intenso patetismo de la libertad expresado en el tratamiento de Dostoievski de este mismo gran tema, nada parecido a lo sublime de su énfasis en el rechazo de Cristo a las tentaciones para salvaguardar la libertad de la conciencia humana y preservar a la humanidad de que las fuerzas externas y materiales lo esclavizasen.

Se desconoce hasta qué punto la forma final de la Leyenda pudo surgir de los coloquios íntimos del novelista y el filósofo; no hay que olvidar las numerosas anticipaciones de la Leyenda que ya habían aparecido en el *Diario*. Sin embargo, hay un pasaje de Soloviov que es directamente relevante. «Hace varios años, en París», escribe, «oí a un jesuita francés el siguiente razonamiento: "Por supuesto, en la actualidad nadie puede creer en la mayor parte del dogma cristiano, por ejemplo, en la divinidad de Cristo. Pero estaréis de acuerdo en que la sociedad civilizada no puede existir sin una autoridad fuerte y una jerarquía firmemente organizada; solo la Iglesia católica posee tal autoridad y tal jerarquía; por lo tanto, todo hombre ilustrado que valore el interés de la humanidad debe ponerse del lado de la Iglesia católica, es decir, debe ser católico"»[25]. Un pasaje así no le habría enseñado a Dostoievski nada que no hubiera creído y escrito desde hacía tiempo sobre el catolicismo romano; pero la franca afirmación del ateísmo por parte de una fuente así, encontrada exactamente en este momento, puede haber contribuido a dar forma a la Leyenda. Dostoievski comenzó a tomar notas para los primeros capítulos de *Los hermanos Karamázov* durante los mismos meses en que Vladímir Soloviov daba sus conferencias.

Los apuntes que se conservan para *Los hermanos Karamázov* se parecen a los que Dostoievski solía hacer en una fase relativamente tardía de la composición. Como sabemos, los componentes esenciales —incluyendo la trama y la técnica narrativa— de lo que se convirtió en *Los hermanos Karamázov* existían desde hacía tiempo en sus cuadernos o en obras anteriores. Por lo tanto, es muy posible que Dostoievski se basara en ese material sin sentir la necesidad de empezar de cero.

Las obras literarias que durante mucho tiempo habían fascinado a Dostoievski también fueron revisadas entonces. Sus notas documentan la fuerte influencia de Friedrich Schiller en la concepción de *Los hermanos Karamázov*. Schiller, como sabemos, había producido una poderosa impresión en Dostoievski en su infancia y juventud, y el dramaturgo, poeta y ensayista filosófico alemán había sido igualmente importante en Rusia para toda la generación de Dostoievski. En 1861, Dostoievski escribió que «Schiller […] no solo fue un gran escritor universal, sino, sobre todo, nuestro poeta nacional». Quince años más tarde, repite que Schiller «empapó el alma rusa, dejó una impresión en ella, y casi marcó una época en la historia de nuestro desarrollo. Esta convicción contribuye a explicar por qué retrata la influencia de Schiller como si hubiera «empapado» las almas de todos los personajes principales de *Los hermanos Karamázov*. Dimitri, Iván e incluso el viejo y lascivo Fiódor Pavlovich son capaces de citar a Schiller de memoria. Aliosha se refiere indirectamente a la teoría del arte de Schiller, y algunas líneas de Schiller se entretejen en el discurso del abogado defensor Fetyukovich. Una atmósfera schilleriana envuelve *Los hermanos Karamázov* desde la primera hasta la última página, contribuyendo en gran medida a elevar su calidad poética.

Este ambiente schilleriano solo se indica en las notas con una frase lacónica: «Karl Moor, Franz Moor, Regierender Graf von Moor». Estas palabras vinculan la novela con la sensacional primera obra de Schiller, *Los ladrones*, cuya importancia para la novela de Dostoievski se pone de manifiesto en una burlona arenga del viejo Karamázov. «Ese es mi hijo», dice de Iván, «¡carne de mi carne, y el más querido de mi carne! Él es mi más respetuoso Karl Moor, por así decirlo, mientras que este que acaba de entrar, Dimitri Fiódorovich, contra el que te pido justicia [a Zosima], es el irrespetuoso Franz Moor; ambos

están sacados de *Los ladrones* de Schiller, y por eso yo soy Regierender Graf von Moor. Juzgadnos y salvadnos».

Las distorsiones irónicas contenidas en este discurso ilustran la manera en que Dostoievski interpreta sus propias variaciones sobre temas schillerianos. Nadie podría parecerse menos al tierno, débil y maltratado Graf von Moor que el cínico, dominante y rapaz Fiódor Pavlovich, pero están estructuralmente relacionados como padres involucrados en disputas con sus hijos. Karl Moor se rebela contra el orden legal y moral porque cree (falsamente) que su padre le negó el amor y el perdón; y aunque se asemeja a Iván temáticamente por su rebelión contra el universo de Dios en nombre de una humanidad que sufre, su temperamento fogoso y explosivo lo acerca mucho más a Dimitri como tipo de personaje. El intelectual de sangre fría Iván, incapaz de amar a la humanidad salvo en abstracto y desde la distancia, es similar a Franz Moor, el villano maquiavélico de Schiller, cuyo racionalismo le hace dudar de Dios y de la inmortalidad y ordenar despiadadamente el asesinato de su padre.

Los ladrones no solo describe la tragedia de una familia dividida por una rivalidad mortal entre padre e hijos, así como entre los propios hijos (Karl y Franz Moor desean a Amalia, al igual que Dimitri e Iván son rivales por Katerina Ivánovna), sino que también plantea el tema del parricidio en términos aún más escabrosos. Para Schiller, al igual que para Dostoievski, el carácter sagrado de los lazos y de los sentimientos familiares es el reflejo temporal del orden moral eterno del universo. Es el modelo de la relación de Dios con su creación, y como la negación de lo primero implica la destrucción de lo segundo, es el ateo y blasfemo Franz Moor quien desprecia la creencia de que los lazos familiares crean obligaciones mutuas de amor. «He oído tanta cháchara sobre un supuesto amor basado en lazos de sangre que es suficiente para hacer que la cabeza me dé vueltas […]. Pero te digo más: ¡es tu padre! Te ha dado la vida, eres su carne, su sangre, ¡así que para ti debe ser santo!»[26].

El racionalismo de Franz, al igual que el de Iván, disuelve estos lazos primordiales y las obligaciones del amor familiar en palabras que se repiten en la escena del juicio: «Debo preguntarle, ¿por qué me creó? Seguramente no por amor a mí, que primero tenía que ser un yo»[27]. El resto de este discurso, y otro posterior en la misma línea, son transpuestos por el abogado defensor Fetyukovich en el argumento de que «un padre como el viejo Karamázov no puede ser llamado padre y no merece ese nombre. El amor filial por un padre indigno es algo absurdo e imposible». Un padre indigno impulsa a su hijo a hacerse las preguntas: «¿Me amaba realmente cuando me engendró? ¿Me engendró por mí? No me conoció […] en el momento de la pasión, tal vez intensificada por el vino».

Si *Los ladrones* muestra los efectos moralmente desintegradores de tal racionalismo sobre las raíces morales instintivas de la vida humana, también revela, como *Los hermanos Karamázov*, la fuerza de estas raíces en el espíritu humano y la inevitabilidad de su triunfo o venganza. El cinismo de Franz Moor, al final, da paso a un miedo frenético a la condenación eterna por sus múltiples crímenes; y muere en un ataque de terror, suplicando una oración a su viejo criado. Karl Moor, horrorizado por las consecuencias desastrosas e inhumanas de su revuelta contra las iniquidades sociales de su tiempo —revuelta que no hace más que desatar las peores pasiones entre su banda de ladrones, e incluye el asesinato de un niño— se rinde finalmente de forma voluntaria como sacrificio al orden moral eterno del que había querido convertirse en instrumento vengador. También Iván se horroriza ante las consecuencias de su propia revuelta intelectual al ver que sus ideas son puestas en práctica por Smerdiakov y, al igual que Franz Moor, se ve atormentado por la imposibilidad de resolver el conflicto interior entre su razón escéptica y la fe religiosa que sustenta un orden moral. Dimitri sigue a Karl

Moor al ser conducido a través del sufrimiento a un sentimiento de piedad y compasión por los demás y a la aceptación de la injusticia técnica de su condena como sacrificio por la tentación de parricidio que había albergado voluntariamente en su pecho.

Las numerosas referencias a la poesía de Schiller se encuentran también dispersas en *Los hermanos Karamázov* y se utilizan para profundizar en su temática. El conflicto interior de Dimitri entre el ideal de la Virgen y el de Sodoma adquiere una dimensión cósmica e histórico-filosófica gracias a los fragmentos de "Das eleusische Fest" ("La fiesta de Eleusis") y del famoso "An die Freude" ("A la alegría") de Schiller. Menos abiertamente, la rebelión de Iván también se mueve en la órbita de la lírica schilleriana. Cuando devuelve su «billete de entrada» a la promesa de una última armonía eterna del mundo de Dios porque el precio a pagar por ella es demasiado alto en términos de sufrimiento humano, Iván repite el gesto y utiliza los mismos términos que el protagonista del poema "Resignación" de Schiller:

> Empfange meinen Vollmachtsbrief zum Glücke!
> Ich bring' ihm unerbrochen dir zurucke;
> Ich weiss nichts von Glückseligkeit[28].

Aún más importantes son los dos versos de "Sehnsucht" ("Anhelo") de Schiller, que, colocados al principio de su Leyenda del Gran Inquisidor, condensan un aspecto importante del tema religioso. La versión rusa, del poeta V. A. Zhukovski, es una traducción libre de Schiller que se ajusta más al contexto de Dostoievski que el original. El sentido literal del ruso es:

> Creed lo que os diga el corazón,
> el *Cielo* no hace promesas.

Los apuntes de Dostoievski también contienen rastros adicionales de sus lecturas, y otras dos obras se han vinculado plausiblemente con *Los hermanos Karamázov*. Ambas son de George Sand, otra escritora a la que Dostoievski había venerado en su juventud y a la que había recordado recientemente en el *Diario de un escritor*. Las investigaciones de V. L. Komarovich han sacado a la luz convincentes similitudes entre la novela *Mauprat* (1837) de George Sand y la trama de *Los hermanos Karamázov*. Ambas novelas contienen una escena crucial en la que una joven está a punto de verse obligada a sacrificar su honor, pero en el último momento su presunto violador renuncia a sus viles intenciones, lo que dará lugar en el futuro a un enredo emocional entre ellos. En ambos casos, el joven es acusado falsamente de un asesinato, y juzgado y condenado sobre la base de pruebas circunstanciales aparentemente irrefutables. La protagonista de Sand, Edmée, al igual que Katerina Ivánovna, revierte su testimonio, pero para exonerar en lugar de condenar. La introducción por sorpresa de una carta escrita por el acusado a la protagonista, que prefigura el crimen, también desempeña un papel importante en la condena. La comparación de pasajes paralelos de las escenas del juicio deja claro que algunos de los elementos de la trama de *Mauprat* habían dejado huellas imposibles de borrar en la memoria de Dostoievski[29].

Otra obra de George Sand, su extraordinaria novela religiosa y filosófica *Spiridion* (1839), prefigura *Los hermanos Karamázov* en un nivel teórico más profundo. *Spiridion* se desarrolla íntegramente en un monasterio y consiste en gran medida en conversaciones entre un monje moribundo, Alexis —heredero de una tradición religiosa semiherética que le fue transmitida por su mentor muerto, Spiridion— y un joven novicio llamado Ángel. Aliosha

Karamázov también es llamado constantemente «ángel», y su relación de adoración con el padre Zosima es similar a la del joven discípulo de Sand con su santo maestro, al que también contemplan con gran recelo los monjes de inclinaciones más ortodoxas. Al igual que Zosima, Alexis está a punto de morir; y transmite sus últimas palabras a Ángel, a quien llama «el hijo de mi inteligencia», exactamente como Zosima confía la historia de su vida y sus enseñanzas a Aliosha, a quien considera la reencarnación de su hermano Markel. Por supuesto, Dostoievski había alimentado durante mucho tiempo el proyecto de escribir una obra ambientada en un monasterio, y bien podría ser que *Spiridion*, que había leído en el momento de su publicación, alentara tal intención en los inicios de su carrera literaria[30].

En el clímax de la novela, el monasterio es invadido por los ejércitos de la Revolución francesa. Alexis es condenado a muerte, pero en sus últimas palabras perdona a los soldados que arrasan el monasterio porque considera que actúan «en nombre del *sansculotte* Jesús», en cuyo nombre «están profanando el santuario de la Iglesia». Así pues, Jesús era para él una figura revolucionaria, un *sansculotte* cuyos ideales de libertad, igualdad y fraternidad estaban siendo cumplidos en la práctica, aunque de forma totalmente inconsciente, por los soldados[31]. Aquí tenemos al Cristo socialista utópico de la primera juventud de Dostoievski, el Cristo parcialmente secularizado a cuyos ideales sociales nunca había renunciado, pero cuyos objetivos, especialmente en Rusia, hacía tiempo que había dejado de creer que podían alcanzarse mediante la violencia revolucionaria.

Al abrir la tumba de Spiridion tras la muerte de Alexis, Ángel encuentra enterrados con él el Evangelio de San Juan (el favorito del propio Dostoievski, del que tomó el epígrafe para *Los hermanos Karamázov*), la *Introducción al Evangelio Eterno* de Jean de Parme (un libro escrito por un discípulo de Joachim di Fiori, denunciado como hereje y quemado en 1260), y el propio comentario de Spiridion sobre este último texto. Lo había interpretado como una profecía que predecía la llegada del reino del Espíritu Santo, el reino de los principios representados por los soldados franceses, que cumplían así la voluntad de Dios. Su guía espiritual transmite esta doctrina a Ángel, que la llevará al mundo, al igual que el padre Zosima transmite sus enseñanzas a Aliosha. Ambos mentores albergan la esperanza igualmente mesiánica (¡aunque sea, para Zosima, al final de los tiempos!) de una transformación total de la vida terrenal en un reino de felicidad cristiana.

Aparte de estas similitudes, es imposible leer *Spiridion* sin sorprenderse por la concordancia entre algunas de las declaraciones de Alexis y las convicciones más preciadas del propio Dostoievski. Ningún tema fue más importante para él en la década de 1870 que el de la primera tentación de Cristo, la de convertir las piedras en pan. Ceder a esta tentación solo podía tener como resultado la renuncia de la humanidad a su libertad de conciencia; Sand había expresado el mismo pensamiento cuarenta años antes. «Esta gigantesca tarea de la Revolución francesa no era, no podía ser», declara Alexis, «solo una cuestión de pan y refugio para los pobres; era algo mucho más elevado [...]. Debía, debe todavía cumplir plenamente la tarea de dar libertad de conciencia a todo el género humano. Esta alma que me atormenta, esta sed de infinito que me devora, ¿se verán satisfechas y apaciguadas porque el cuerpo está a salvo de la necesidad?»[32].

Tampoco había nada más importante para Dostoievski que subrayar el significado supremo para la vida humana de la perspectiva de la eternidad, y combatir el confinamiento ateo de la existencia a los límites de la vida en la tierra. También aquí encontramos a Alexis expresando elocuentemente el mismo anhelo, la misma necesidad humana innata de trascender los límites terrestres. «Y cuando todos los deberes de los hombres entre sí se establezcan mediante un sistema de interés mutuo, ¿bastará esto para la felicidad humana?

[…] Por muy pacífica, por muy dulce que uno suponga que es la vida en la tierra, ¿bastará para cubrir los deseos de la humanidad y será el mundo lo suficientemente vasto para abarcar el pensamiento humano?». Alexis también proclama uno de los principios morales más sublimes de Zosima: la responsabilidad universal de cada uno por todos[33]. Uno puede entender bien por qué Dostoievski no dudó en estirar la verdad literal e histórica cuando, en su obituario de ella en el *Diario*, habló de George Sand como «una de las más perfectas confesoras de Cristo».

Al regresar a Petersburgo el 3 de octubre, los Dostoievski se mudaron a un nuevo apartamento por razones que Anna explica conmovedoramente: «No podíamos seguir viviendo en ese apartamento, lleno de recuerdos de nuestro hijo muerto». Anna también se detiene en la sombra que seguía planeando sobre sus vidas a causa de la muerte de Aliosha. «Por mucho que mi marido y yo nos esforzásemos en someternos a la voluntad de Dios y no llorar, no podíamos olvidar a nuestro querido Aliosha. Todo aquel otoño y el invierno siguiente estuvieron oscurecidos por recuerdos desoladores. Nuestra pérdida tuvo el efecto en mi marido (que siempre había estado apasionadamente unido a sus hijos) de hacerle amarlos aún más intensamente y temer por ellos»[34]. Durante todo este tiempo, Dostoievski estaba trabajando en *Los hermanos Karamázov,* y los mismos problemas planteados en las apasionadas declaraciones de Iván —el sufrimiento inmerecido de los niños pequeños y la dificultad de reconciliarse con la voluntad de Dios a causa de sus tormentos— estaban en el centro mismo de su propia vida y sentimientos.

A principios de noviembre de 1878, con los dos primeros libros de *Los hermanos Karamázov* terminados, viajó a Moscú para hacer los arreglos financieros para su publicación. Dostoievski llamó a Liubímov, que ahora era coeditor de *El Mensajero Ruso* y se encargaría de la publicación de la novela. Katkov había caído enfermo y no pudo recibir a Dostoievski, quien se sintió obligado a asegurar a Anna, que podría sospechar, que «por supuesto que no está poniendo excusas. Está realmente enfermo». Él mismo sufría de estreñimiento y censuraba que «todo es vil». «Me siento terriblemente solo aquí», se queja, «insoportablemente»[35].

Las visitas a sus parientes eran el único punto positivo de su interminable catálogo de infortunios, aunque se hablaba de la muerte de Aliosha incluso con las visitas. Tampoco mejoró su humor con las visitas a los abogados que regateaban las consecuencias del interminable litigio sobre la propiedad de Kumanina. El cajero de Katkov llegó por fin al hotel con el anticipo de Dostoievski, y este pudo salir de Moscú dos días más tarde, después de poner en orden sus otros asuntos. La tensión de este viaje probablemente hizo mella en la salud de Dostoievski. A finales de mes visitó a su médico, el doctor von Bretsal, que le aconsejó no salir de casa durante varios días.

[1] Una indicación simbólica de este nuevo estatus fue su elección en 1878 como miembro de la División de Lengua y Literatura Rusas de la Academia Imperial de Ciencias. Se alegró de este reconocimiento oficial, aunque comentó a su esposa que, en comparación con algunos de sus contemporáneos, sus treinta y tres años de actividad literaria hacían que la distinción fuera algo tardía. Véase Anna Dostoievski, *Reminiscences*, trad. y ed. Beatrice Stillman, Nueva York, 1975, p. 297.

[2] Una introducción al pensamiento de Fiódorov puede encontrarse en George M. Young, Jr., *Nikolai Fiódorov*, Belmont, MA, 1979.

[3] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 13-15; 24 de marzo de 1878.

[4] *Reminiscences*, p. 297.

[5] *Ibid*., p. 325.

[6] Citado en Samuel Kucherov, *Courts, Lawyers, and Trials under the Last Three Tsars*, Nueva York, 1953, p. 217.

[7] G. K. Gradovski, *Itogi*, 1862-1907, Kiev, p. 1908.

[8] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 42-44; 29 de agosto de 1878.

[9] *Letopis zhizni i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, ed. N. F. Budanova y G. M. Fridlender, 3 vols., San Petersburgo, 1995, 3, pp. 243, 247.

[10] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 21-25; 18 de abril de 1878.

[11] *Ibid*.

[12] *Ibid*., pp. 40-41; 21 de julio de 1878.

[13] *Reminiscences*, pp. 297-298.

[14] El Gran Duque Konstantin, que tenía serios intereses literarios, publicó más tarde poesía y obras de teatro bajo un seudónimo, y varios de sus poemas fueron musicalizados por Piotr Chaikovski.

[15] *LN* 86, Moscú, 1973, p. 135.

[16] *Reminiscences*, p. 292.

[17] *Letopis*, 3, p. 273.

[18] *Reminiscences*, pp. 292-293.

[19] *Ibid*., p. 294.

[20] Citado en John B. Dunlop, *Staretz Amvrosy*, Belmont, MA, 1972, pp. 60-61.

[21] *Letopis*, 3, p. 279.

[22] *Ibid*.

[23] *Reminiscences*, pp. 291-292.

[24] V. S. Soloviov, *Sobranie sochinenii*, 10 vols., San Petersburgo, 1911-1914, 3, p. 197.

[25] Véase Vladímir Soloviov , *Chteniya o bogochelovechestve*, San Petersburgo, 1994, pp. 195-196.

[26] Friedrich Schiller, *Samtliche Werke*, 16 vols., Stuttgart, n.d., 3, p. 15.

[27] *Ibid*., p. 16.

[28] «¡Recoge mi salvoconducto hacia la felicidad! | Te lo devuelvo sin abrir | No sé nada de la felicidad».

[29] V. L. Komarovich, "Dostojewski und George Sand", en *Die Urgestalt des Brüder Karamasoff*, Munich, 1928, pp. 214-219.

[30] Véase el excelente libro de Isabel Hoog Naginski, *George Sand,* New Brunswick, NJ, 1991, p. 260. En el capítulo 6 se incluye una discusión apreciada de *Spiridion*.

[31] *Ibid*., p. 146.

[32] Citado en *Ibid*., pp. 149-150.

[33] *Ibid*., pp. 150, 143.

[34] *Reminiscences*, p. 294.

[35] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 48-49; 9 de noviembre de 1878.

53.
EL GRAN DEBATE

La primera entrega de *Los hermanos Karamázov* se publicó el 1 de febrero de 1879. Pocos días después fue asesinado el gobernador general de Járkov, primo del revolucionario anarquista Piotr Kropotkin, y en marzo se produjo un atentado infructuoso contra el nuevo jefe de la policía secreta, sucesor del general Mezentsev, mientras conducía su carruaje por el centro de Petersburgo. En abril, un revolucionario que actuaba por su cuenta, pero con el conocimiento de los populistas de Tierra y Libertad, intentó asesinar al zar mientras daba su paseo matutino por los terrenos del Palacio de Invierno. El aspirante a asesino, Alexánder Soloviov, falló en su intento y fue ahorcado públicamente en mayo. En este ambiente de asesinatos y caos se escribió y leyó la novela de Dostoievski. También era la atmósfera en la que él y Turguénev aparecían juntos en lecturas y banquetes benéficos para representar los dos extremos del gran debate que tenía lugar en las mentes y los corazones de todos los rusos que podían leer: el debate entre un zarismo despótico, que no estaba dispuesto a ceder ni un ápice de su autoridad, y el anhelo de una constitución liberal, de estilo occidental, que permitiese una mayor participación del público en los asuntos del gobierno.

La intensidad del trabajo de Dostoievski en esta época puede juzgarse por el envío de los capítulos 6-11 de *Los hermanos Karamázov* el 31 de enero, incluso antes de que se publicara la primera entrega. Las galeradas de los dos primeros capítulos acababan de llegar, y pidió ayuda a Elena Shtakenshneider para la corrección de las pruebas. Ella le devolvió las pruebas junto con la petición de que le enviara un ejemplar prestado de *La taberna* de Zola. Dostoievski deseaba evidentemente estar al día, y *Los hermanos Karamázov* contiene referencias irónicas al fisiólogo y psicólogo Claude Bernard, principal fuente de las teorías de Zola sobre la salud y el entorno. La importancia literaria que Zola concedió a las teorías deterministas de Bernard sobre el carácter humano confirió a la novela francesa un significado tanto ideológico como literario. Dostoievski estaba escribiendo su propia novela familiar, con su defensa de la libertad humana, en directa oposición a la serie determinista de Zola, los Rougon-Macquart.

Por aquel entonces, una joven llamada E. P. Letkova-Sultanova (una *kursistka* en los cursos de educación superior para mujeres) escribió en su diario sobre un encuentro con

Dostoievski en uno de los famosos viernes del poeta Yakov Polonski. Al entrar en el salón, vio a todo el mundo, caballeros dignos y damas elegantemente vestidas, agrupados alrededor de una de las tres ventanas y escuchando intensamente a alguien que hablaba. De repente, reconoció la voz de Dostoievski y vislumbró al interlocutor, al que nunca había visto. Su primera impresión no se correspondía en absoluto con la imagen imperiosa que se había formado en su mente; estaba arrugado, era más bien bajito, y le pareció alguien con el aspecto de sentirse culpable de algo. La ventana ante la que se encontraba daba a la plaza Semenovsky; y mantenía embelesados a los demás invitados mientras revivía el pasado. Fue Polonski quien le condujo hasta la ventana y le preguntó si reconocía lo que veía. «¡Sí! Sí [...]. ¡Realmente! […] Cómo no iba a reconocerlo», había respondido[1].

Las palabras de Dostoievski salieron a borbotones en una corriente de frases espasmódicas. Evocó la frialdad de la mañana y el horror que se apoderó de él y de los demás Petrashevski al oír la sentencia de muerte. «¡No podía ser que yo, entre todos los miles que estaban vivos, en algo así como cinco o seis minutos ya no existiera!». La aparición de un sacerdote con una cruz en la mano les convenció de que la muerte era inevitable. «¡No tenían derecho a bromear con la cruz! No podían montar una tragicomedia así». Dostoievski recordaba que le invadió una sensación de entumecimiento y torpeza: «Todo parecía insignificante comparado con este último y terrible minuto de transición a alguna parte […] a lo desconocido, a la oscuridad»; y este entumecimiento no desapareció ni siquiera después de saber que sus vidas habían sido perdonadas.

Polonski se acercó a él para romper la tensión y le dijo de forma consoladora: «Bueno, todo esto ha pasado y se ha ido», invitándole a tomar té con su anfitriona. «¿Realmente se ha ido?» susurró Dostoievski[2]. El impacto indeleble de esta confrontación con la muerte había ejercido un efecto decisivo en el resto de sus días. Letkova se sintió profundamente conmovida por las palabras de Dostoievski, pronunciadas en ráfagas sin aliento, y lo describe, cuando terminó, de pie «como una figura de cera: cetrino y pálido, los ojos hundidos, los labios sin sangre, sonriendo pero con una mirada de sufrimiento»[3]. Su opinión sobre Dostoievski hasta ese momento había sido todo menos favorable, y cuenta las acaloradas discusiones que había tenido en su grupo de estudiantes provocadas por cada número del *Diario*. Todos estaban de acuerdo en que su antisemitismo era intolerable; tampoco podían aprobar el chovinismo belicista de sus artículos sobre la guerra ruso-turca, cuyo sacrificio en vidas humanas parecía ahora tan vano e inútil. Letkova y sus compañeros de estudios habían detestado unánimemente *Los demonios*, y se sentía a años luz de la inclinación política y las ideas de Dostoievski.

Sin embargo, todo esto quedó olvidado a raíz de lo que acababa de escuchar. Lo que ahora surgió ante su mente fue «todo su camino de sacrificio: la tortura de esperar la muerte, su sustitución por *el kátorga*, *Memorias de la casa muerta* con todos sus horrores: y todo esto lo había soportado este hombre insignificante, que de repente me pareció más grande que todos los que le rodeaban». Todo lo demás se desvaneció en el olvido ante esta visión, y «un sentimiento de increíble felicidad, la felicidad que solo se puede sentir cuando se es joven, se apoderó de mí. Y quise arrojarme de rodillas y postrarme ante sus sufrimientos»[4].

Todo el mundo había leído *Memorias de la casa muerta,* y la emoción que experimentó fue ampliamente compartida por todos aquellos que, en uno u otro acto público, le habían escuchado leer. Su reacción ayuda a explicar algunas de las sorprendentes respuestas suscitadas por la presencia de Dostoievski en el estrado ante un público masivo, un público que, en su mayoría y en un momento más sobrio, bien podría haber sido su antagonista en términos políticos. Si era cierto, como él sostenía incansablemente, que los campesinos rusos

veneraban especialmente el sufrimiento de sus santos cristianos que habían soportado el martirio por su fe, entonces parte de esta reverencia parece haber sido transferida —por la nueva generación que aceptó una vez más el valor del sufrimiento y el autosacrificio— al propio Dostoievski.

Una invitación a cenar del Gran Duque Serguéi para el 5 de marzo, transmitida a través de Arséniev, le informó de que el Gran Duque había leído *Memorias de la casa muerta*, *Crimen y castigo* y la primera parte de *Los hermanos Karamázov*. De ahí que estuviera aún más deseoso de disfrutar de los beneficios de la conversación de Dostoievski, de la que conservaba «un agradable recuerdo». En la mesa estaban también Pobedonostsev y el Gran Duque Konstantin Konstantinovich, quien comentó sobre la velada en su diario: «Fiódor Mijáilovich me agrada mucho, no solo por sus escritos, sino simplemente por él mismo». Varios días después volvió a anotar en su diario: «He conseguido *El idiota* de Dostoievski. Cuando se leen sus obras, es suficiente para perder la cabeza»[5].

Aunque había sido invitado a cenar con los miembros más jóvenes de la familia real con el propósito de ampliar sus mentes y formar sus sensibilidades, las anomalías de la sociedad imperial rusa eran tales que Dostoievski seguía, como exconvicto, bajo la vigilancia de la policía secreta. Para poner fin a esta exasperante situación, decidió utilizar la considerable influencia que ahora podía reunir. El 10 de marzo recibió una carta del teniente general A. A. Kireyev, un ayudante de campo del Gran Duque Konstantin Nikolaevich, hermano del zar, evidentemente en respuesta a los esfuerzos por dar a conocer su situación a algunos personajes importantes. Kireyev informó a Dostoievski de que sería necesario que él mismo hiciera la demanda a las autoridades competentes. El documento, redactado el mismo día, expone los hechos de la restitución de sus derechos civiles. Dostoievski concluye: «En cientos de páginas he hablado de mis convicciones políticas y religiosas. Espero que estas convicciones sean tales que no puedan dar pie a sospechar de mi moralidad política»[6]. Su nombre fue finalmente eliminado de la lista de personas a las que la Tercera Sección vigilaba.

Las obligaciones sociales seguían acumulándose. El 8 de marzo recibió la visita de Anna Filosofova, siempre ocupada en tareas benéficas y que ahora organizaba una lectura para el Fondo Literario. Turguénev, que acababa de regresar a Rusia, ya había aceptado una invitación el día anterior, y ahora ella solicitaba la participación de Dostoievski. El regreso de Turguénev a Rusia supuso la rehabilitación de su reputación entre los radicales que lo habían repudiado sin piedad después de *Padres e hijos*. Su siguiente novela, *Humo*, había despertado aún más hostilidad entre todos los sectores del público lector debido a los discursos de un personaje, que negaba cáusticamente que Rusia hubiera aportado algo de valor a la cultura mundial, excepto el samovar. *Suelo virgen*, su obra más reciente, presentaba una visión no poco comprensiva, pero sí desengañada, del movimiento populista consistente en «ir al pueblo», y fue considerada generalmente como un fracaso. Pocos fueron los defensores de estas últimas novelas, y el autoexilio de Turguénev fue en parte un medio para escapar de las implacables hostilidades de la vida literaria rusa. Esta ausencia de Rusia también había dañado su reputación. Incluso Anna Filosofova, que seguramente simpatizaba más con su liberalismo reformista que con el zarismo intransigente de Dostoievski, comentó: «Le respeto menos que a Dostoievski. Fiódor Mijáilovich lleva en su piel las huellas de todas las miserias de Rusia, las ha sufrido y ha sido torturado por sus convicciones, mientras que Iván Serguéievich se asustó y huyó, y toda su vida nos criticó desde su hermoso más allá»[7].

Sin embargo, en la primavera de 1879, la situación sociopolítica en Rusia se había vuelto intolerablemente tortuosa debido a los continuos asesinatos. Como resultado, el regreso del liberal europeizado Turguénev, que dio lugar a prohibiciones públicas y celebraciones en su

honor, adquirió un significado especial. Las fiestas en las que participó se convirtieron en símbolos del anhelo, que no podía expresarse abiertamente, de que el férreo y despótico gobierno hiciera algunas concesiones a la cada vez más desesperada juventud radical. Annenkov, el *alter ego* de Turguénev, comentando el entusiasmo suscitado por su aparición en Rusia, escribió en abril que «se ha producido una completa rehabilitación de los representantes de la década de 1840, un reconocimiento público de sus servicios, y ahora la gente se inclina ante ellos, sin clases, muy a la rusa, incluso hasta la tierra y hasta postrarse. Puede ser que las hazañas de Nechaev, Tkachev y *tutti quanti* hayan movido a la sociedad hacia el lado del antiguo desarrollo, comenzando bajo la bandera del arte, la filosofía y la moral; sea como fuere, el momento actual de Rusia puede ser el más importante de todos los que ha vivido en estos últimos veinticinco años»[8].

Lo que Anna Filosofova nos cuenta sobre la recepción de Turguénev por parte del público en esta lectura confirma ampliamente las palabras de Annenkov. «La sala estaba llena a rebosar. De repente apareció Turguénev […]. Todo el mundo se levantó como un solo hombre y se inclinó ante el rey de la mente [ilustrada]. Recordé el episodio de Victor Hugo cuando regresó del exilio a París y toda la ciudad se echó a la calle para saludarlo»[9]. Otros escritores participaron, pero todas las miradas estaban puestas en Turguénev y Dostoievski. Su presencia yuxtapuesta en el escenario unió los polos opuestos de la cultura rusa. Como dijo el escritor B. M. Markevich, «¿qué hay en común, me pregunté, entre un "occidentalizador incurable", por usar las propias palabras de Turguénev sobre sí mismo, y ese eterno buscador de la *genuina* verdad rusa, cuyo nombre es Dostoievski?»[10]. Ambos competían, en estas ocasiones tan señaladas, por las mentes y los corazones del público del que dependería el futuro; y todos sentían, como Annenkov, que su país se enfrentaba a su mayor crisis sociopolítica desde la guerra de Crimea.

Turguénev leyó al principio del programa, y eligió un relato, "El alguacil", de su clásico *Esbozos de un deportista*. Dostoievski, que siempre prefería leer en la segunda parte, presentó entonces la aún inédita "Confesión de un corazón apasionado", que suscitó una respuesta sensacional. Como escribió Anna Filosofova, «leyó esa parte en la que Katerina Ivánovna lleva el dinero a Dimitri Karamázov, a una bestia que desea mostrar su superioridad sobre ella y deshonrarla por su orgullo. Pero entonces la bestia se calmó y el ser humano triunfó [...]. ¡Dios mío! ¡Cómo latía mi corazón! […] ¿Es posible transmitir la impresión que deja la lectura de Fiódor Mijáilovich? Todos sollozamos, todos estábamos llenos de una especie de éxtasis moral». Y continúa: «Para mí, aquella noche, Turguénev se desvaneció de alguna manera, y casi no pude ni oírle»[11].

Entre el público también se encontraba Varvara Timofeyeva, quien fuera asistente y confidente de Dostoievski en la época en que editaba *El Ciudadano*. No se había encontrado con él desde entonces, y los recuerdos volvieron a su mente en cuanto escuchó de nuevo su voz. Para ella «fue algo así como la revelación de nuestro destino [...]. Una especie de disección anatómica de nuestro cadáver enfermo y gangrenado, una disección de los abscesos y enfermedades de nuestra conciencia anquilosada, de nuestra vida malsana, podrida y todavía sierva»[12]. El público se conmovió en lo más hondo, y Timofeyeva describe a un joven desconocido sentado junto a ella que «se estremeció y suspiró» y «se sonrojó y se puso pálido, sacudiendo convulsivamente la cabeza y apretando los puños, como si se esforzara por no romper a aplaudir». Cuando por fin llegó el aplauso, fue ensordecedor, duró quince minutos y lo llamaron de nuevo al escenario cinco veces. «De repente sentimos», escribe Timofeyeva, «que […] era imposible dudar un solo momento […] porque cada momento nos acerca a la oscuridad eterna o a la luz eterna, a los ideales evangélicos o a la bestialidad»[13].

La sensibilidad apocalíptica de Dostoievski no podía estar más en sintonía con el estado de ánimo cargado de tensión de su público, desgarrado por emociones contradictorias ante el duelo desesperado entre el régimen cada vez más opresivo del Zar-Liberador, que ahora luchaba por su vida, y los revolucionarios que habían empezado invocando el ejemplo de Cristo y ahora estaban cometiendo asesinatos. Cuando Dostoievski visitó a Filosofova al día siguiente, incluso antes de que pudiera preguntarle, con voz temblorosa, si la velada «había ido bien», ella le echó los brazos al cuello y comenzó a llorar profundamente consternada[14].

Mientras que Turguénev y Dostoievski habían conseguido hasta ahora mantener las formas en público, las hostilidades entre los dos escritores salieron a la luz el 13 de marzo en un banquete organizado en honor de Turguénev por un grupo de literatos de Petersburgo. Algunos de los discursos, que llegaron a ser más de doce, fueron vergonzosamente obsequiosos. Grigorovich, por ejemplo, dijo que si se colocara a Turguénev contra una ventana, la luz brillaría a través de él como a través de un trozo de cristal, «tan puro es moralmente entre nosotros». Por fin, Turguénev se levantó y saludó la que consideraba la nueva reconciliación de las generaciones, cuya separación había descrito en su día en *Padres e hijos*. Había llegado el momento, afirmaba, en el que la ruptura podía por fin sanarse, porque ambas generaciones aceptaban ahora «un ideal que […] tal vez sea bastante cercano, y en el que estamos unánimemente unidos»[15]. Todo el mundo sabía que se refería a la posibilidad de «coronar el edificio» (como les gustaba decir a los rusos), es decir, a la concesión de una constitución al estilo occidental por parte de Alejandro II que, al crear una democracia representativa, completaría el proceso iniciado con la liberación de los siervos.

Este discurso provocó una estruendosa ovación, y cuando otros acudieron a felicitar al orador, Dostoievski eligió este momento para precipitar un escándalo que pasaría a los anales de la historia literaria rusa; un escándalo que bien pudo haber sido causado por su consternación ante la noticia del último intento de asesinato ocurrido ese mismo día. Él también se acercó a Turguénev y le lanzó desafiantemente la pregunta: «Dígame ahora, ¿cuál es su ideal? Hable». En lugar de responder, Turguénev se limitó a bajar la cabeza y agitar los brazos con impotencia, pero otros presentes dijeron en voz alta: «¡No hables! Lo sabemos». El indecoroso comportamiento de Dostoievski, que, como dijo un periodista, rompió «el tono general de veneración concedido a Turguénev», fue más que un arrebato de mal humor o envidia[16]. Siempre se había opuesto a una constitución rusa, alegando que solo beneficiaría a la parte más cultivada de la población.

Turguénev abandonó Rusia poco después, alentado por las autoridades, que se habían molestado por las implicaciones sociopolíticas de las manifestaciones públicas en su honor. Sin embargo, él y Dostoievski se volvieron a encontrar un día después de la segunda velada del Fondo Literario, en el salón de la condesa Sofia Tolstaya. No se sabe si intercambiaron algo más que unas pocas palabras superficiales, pero también estaba presente el Vizconde Eugène Melchior de Vogüé, un joven aspirante a *homme de lettres* francés que entonces formaba parte del servicio diplomático y estaba destinado en la embajada francesa en San Petersburgo. Durante sus dos primeros años de estancia en San Petersburgo, Melchor de Vogüé había adquirido con esfuerzo un fluido dominio del ruso, se había casado con la familia Annenkov (su esposa era dama de honor de la zarina) y se movía con soltura en los círculos más refinados de la capital. Al estar inmerso en la literatura rusa, el vizconde conocía, por supuesto, las obras de Dostoievski, y ha dejado observaciones de sus encuentros, especialmente valiosas porque provienen de un observador extranjero neutral. El rostro de Dostoievski «era el de un campesino ruso, un verdadero *muzhik* de Moscú: la nariz achatada,

los ojos pequeños que parpadean bajo las cejas arqueadas, que arden con un fuego a veces sombrío, a veces suave; una amplia frente, moteada de hendiduras y protuberancias, las sienes retraídas como si hubieran sido modeladas a golpes de martillo; y todos estos rasgos dibujados, contorsionados, colapsados en una boca dolorosa. Nunca he visto en un rostro humano tal expresión de sufrimiento acumulado. Sus párpados, sus labios, todas las fibras de su rostro temblaban con tics nerviosos»[17].

Algunas de sus conversaciones se conservan en el estudio pionero de Vogüé, *La novela rusa*, que introdujo a los grandes escritores rusos en el mundo occidental. «Las discusiones literarias con Dostoievski», comenta con tranquila ironía, «terminaron muy pronto; me detuvo con una palabra de orgullosa compasión: "Nosotros poseemos el genio de todos los pueblos y también tenemos el nuestro; así pues, podemos entenderos y vosotros no podéis entendernos"». Hay una opinión muy parecida, aunque menos lacónica, en el *Diario*. El mundano francés también se entretuvo con sus opiniones sobre Europa Occidental, que le parecían «de una ingenuidad divertida». Una noche habló de París «como Jonás debió hablar de Nínive, con fuego bíblico». Dijo: «Un profeta aparecerá una noche en el Café Anglais y escribirá tres palabras en llamas en la pared; y esa será la señal del fin del viejo mundo y París se derrumbará a sangre y fuego con todo lo que le enorgullece, sus teatros y su Café Anglais». De Vogüé solo pudo enarcar las cejas ante esta diatriba contra el Café Anglais, «ese establecimiento inofensivo», que Dostoievski parecía considerar «el cordón umbilical de Satán»[18]. Poco sabía Dostoievski que el elegante diplomático francés al que estaba increpando sería, seis años más tarde, el principal responsable de que su nombre fuera conocido por los lectores europeos cultos.

A mediados de marzo, *Voz* publicó un relato sobre el juicio de dos extranjeros, una pareja llamada Brunst, acusados de maltratar a su hija de cinco años de forma monstruosa, y Dostoievski utilizó algunos de sus detalles (cómo embadurnaban la cara de la niña con excrementos, por ejemplo) en la rebelde diatriba que Iván Karamázov lanza contra Dios por haber creado un mundo en el que eran posibles tales ultrajes. Desgraciadamente, otro juicio de la época también atrajo su atención, el de nueve judíos georgianos acusados de asesinar a una joven en el distrito de Kutais de esa región. La niña había desaparecido en la víspera de la Pascua, y aunque el libelo de sangre no se mencionaba en la acusación, se había discutido mucho en la prensa rusa, incluido *El Ciudadano*, sobre si los «sectarios [judíos] fanáticos» secuestraban y mataban a niños cristianos para obtener su sangre con fines rituales en esta época del año. Todo el mundo sabía, pues, en qué consistían los cargos, y dice mucho en honor del reformado sistema judicial ruso que los judíos de Kutais, contra los que no había pruebas, fueran absueltos el 17 de marzo. Un año después, la apelación a un tribunal superior no tuvo más éxito. Al leer los relatos de los periódicos, Dostoievski llegó a una conclusión opuesta. Escribiendo a Olga Novikova, cuyas colaboraciones en la prensa inglesa le valieron el título de «la diputada de Rusia», le dijo: «Qué asco que los judíos de Kutais sean absueltos. Son culpables sin lugar a dudas. Estoy persuadido por el juicio y por todo, incluso por la vil defensa de Alexandrov, que es aquí un notable chivato: "un abogado es una conciencia contratada"»[19]. También esta noticia, por desgracia, pasa a formar parte de *Los hermanos Karamázov*, cuyas páginas causaban entonces furor entre el público lector ruso.

No solo era evidente la maestría artística de Dostoievski, sino que la cuestión temática que planteaba el libro —si un asesinato para destruir un mal monstruoso podía estar moralmente justificado— se planteaba a los mismos lectores prácticamente cada vez que abrían sus periódicos. Un funcionario tras otro caía víctima de la venganza de los populistas, que habían declarado la guerra al régimen zarista, y el 2 de abril se produjo un atentado

contra la vida del propio zar. En 1866, cuando Alejandro se libró de ser asesinado, se produjo una gran oleada de apoyo nacional al gobierno y un regocijo generalizado por la buena suerte del zar. Esta vez no ocurrió nada ni remotamente parecido. Como señaló una comisión gubernamental dos meses después, «es especialmente digno de atención el fracaso casi total de las clases educadas para apoyar al gobierno en su lucha contra una banda relativamente pequeña de malhechores [...]. Ellos [las clases educadas] están esperando los resultados de la batalla»[20]. Dostoievski se había puesto casi histérico al enterarse del fallido asesinato de 1866, y podemos suponer que esta vez también estaba alterado. Un episodio de la literatura de memorias se ha vinculado de forma plausible a este acontecimiento.

M. V. Kametskaya, la hija de Anna Filosofova, recuerda que un día oyó sonar el timbre de su apartamento, y cuando fue a recibir al visitante, allí estaba Dostoievski, «avergonzado, arrepentido, [que] de repente comprendió que todo aquello no era necesario. Estaba ante mí, con el rostro demudado, secándose el sudor de la frente y respirando con dificultad por haber subido las escaleras a toda prisa. ¿Está mamá en casa? Bueno, ¡alabado sea Dios! Luego me tomó la cabeza entre las manos y me besó en la frente. Me acaban de decir que os han arrestado a las dos»[21]. En la ciudad se había extendido el rumor de que tanto la madre como la hija habían sido detenidas. Aunque Kametskaya no especifica la fecha de esta visita, se ha situado de forma creíble en el día del atentado[22]. De hecho, las autoridades no tardaron en decidir poner fin a las actividades de Filosofova. En noviembre de 1879 se le pidió educada pero firmemente que se fuera a Wiesbaden, donde solía pasar las vacaciones, y que no volviera. Alejandro II le dijo a su marido que solo en agradecimiento a sus servicios no había sido enviada a un lugar de exilio mucho menos agradable.

El trabajo sobre *Los hermanos Karamázov* continuó sin pausa, y el 17 de abril Dostoievski partió hacia Stáraya Rusa, donde pudo seguir escribiendo con relativa tranquilidad. El inmenso éxito de las secciones ya publicadas le convenció de que su libro estaba tocando un nervio muy doloroso en el público. Si Dostoievski tenía alguna duda al respecto, la disipó una carta que recibió del influyente editor Serguéi Yuriev, que acababa de recibir el permiso para lanzar su nueva revista, *Pensamiento Ruso* (*Russkaya Mysl'*). Al instar una vez más a Dostoievski a que contribuyera con una novela, escribió que esta no solo «embellecería sus páginas», sino que también serviría para drenar «el absceso moral que está royendo nuestras vidas»[23].

[1] *DVS*, 2, pp. 444-445.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 445.
[4] *Ibid*., p. 446.
[5] *Letopis zhizni i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, ed. N. F. BUDANOVA y G. M. FRIDLENDER, 3 vols., San Petersburgo, 1995, 3, pp. 303-306.
[6] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 247.
[7] *DVS*, 2, p. 377.
[8] *Ibid*., p. 553.
[9] *Ibid*., pp. 377-378.
[10] *Letopis*, 3, p. 306.
[11] *DVS*, 2, p. 178.
[12] *Ibid*., pp. 192-193.
[13] *Ibid*., p. 193.
[14] *Ibid*., p. 378.
[15] *PSS*, 25, p. 60.
[16] I. VOLGIN, *Posledny god Dostoevskogo*, Moscú, 1986, pp. 75-76; también, *Letopis*, 3, p. 308.
[17] E. M. de Vogüé, *Le roman Russe*, París, 1910, p. 269.
[18] *Ibid*., pp. 270-271.
[19] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 59; 28 de marzo de 1879.
[20] Franco VENTURI, *Roots of Revolution*, Nueva York, 1966, p. 633.
[21] *DVS*, 2, p. 380.
[22] *Letopis*, 3, p. 312.
[23] *Ibid*., p. 314.

54.
LA REBELIÓN Y EL GRAN INQUISIDOR

DOSTOIEVSKI PERMANECERÍA EN Stáraya Rusa hasta el 17 de julio, trabajando intensamente en su novela. En ese momento estaba escribiendo el Libro 5 de la segunda parte, "Pro y Contra", que contiene la rebelión de Iván contra el mundo de Dios y La leyenda del Gran Inquisidor. Durante este periodo, su vida transcurrió completamente atada a su escritorio, produciendo capítulo tras capítulo de su obra maestra final. Para evitar malentendidos que pudieran dar lugar a objeciones, y tal vez a la censura, cada sección enviada a su editor Liubímov iba acompañada de una carta de explicación. Estas cartas configuran un comentario del propio autor acerca de sus objetivos ideológicos y artísticos, únicos en el corpus de su obra.

El 7 de mayo, Dostoievski envió la primera mitad del Libro 5. Describe su intención como «el retrato de la máxima blasfemia y la semilla de la idea de destrucción en nuestro tiempo en Rusia entre los jóvenes desarraigados de la realidad, y, junto con la blasfemia y la anarquía, la refutación de estas, que ahora estoy preparando en las últimas palabras del anciano moribundo Zosima». Caracteriza estas convicciones de Iván «como una síntesis del anarquismo ruso contemporáneo. El rechazo no de Dios, sino del sentido de su creación. Todo el socialismo ha surgido y comenzado con la negación del significado de la realidad histórica y ha terminado en un programa de destrucción y anarquismo»[1].

Dostoievski reservó un libro aparte para las prédicas de Zosima; "Pro y Contra" se refiere, por tanto, solo al debate interno que tiene lugar en Iván entre su reconocimiento de lo moralmente sublime que es el ideal cristiano y su indignación contra un universo de dolor y sufrimiento (y a escala histórico-mundial, por su cuestionamiento de los fundamentos morales tanto del cristianismo como del socialismo en la Leyenda del Gran Inquisidor). Los populistas habían restaurado la moral del Dios cristiano (independientemente de sus propias opiniones sobre su divinidad) que había sido negada en la década anterior; y ahora la aplicaban a su propia creación. De hecho, rechazaban «el sentido de la realidad histórica» que presumiblemente había establecido para corregir su obra a la luz de los propios principios cristianos que había proclamado. La protesta de Iván contra el mundo de Dios se formula así en términos del valor cristiano de la compasión, el mismo valor que Dostoievski (o Mishkin en *El idiota*) había llamado una vez «la ley principal y quizás la única de toda la existencia

humana». «Mis protagonistas retoman el tema» —continúa Dostoievski en su carta a Liubímov— «que considero irrefutable —la insensatez del sufrimiento de los niños— y derivan de él el absurdo de toda la realidad histórica»[2]. La razón o la racionalidad no pueden hacer frente a la insensatez de ese sufrimiento, y Zosima solo responderá a él con un salto de fe en la bondad y la misericordia últimas de Dios.

Invocando la considerable autoridad de Pobedonostsev, Dostoievski intenta contrarrestar de antemano las habituales acusaciones que se le hacen. Informa a Liubímov de que, si bien algunos de los personajes de *Los demonios* habían sido criticados como fantasías patológicas, «todos fueron reivindicados por la realidad y, por lo tanto, habían sido descifrados con precisión. [Pobedonostsev] me ha hablado de dos o tres casos de anarquistas detenidos que eran asombrosamente parecidos a los que yo había representado». Todas las torturas que Dostoievski retrata a través de las febriles palabras de Iván fueron tomadas de relatos periodísticos o de fuentes históricas de las que estaba dispuesto a dar la referencia exacta. También asegura al editor que sus páginas no contienen «ni una sola palabra indecente», pero le preocupa que algunos de sus detalles puedan ser suavizados. Pide e implora que se mantenga la expresión utilizada para describir el castigo infligido a una niña: «Los torturadores que la crían *la embadurnan de excrementos* por no ser capaz de pedir ir al baño por la noche». «No hay que suavizar esta escena […] ¡eso sería muy, muy triste! No estamos escribiendo para niños de diez años» (la redacción no se modificó). Y luego, pasando a un tema más amplio, Dostoievski asegura al editor que «la blasfemia de mi protagonista [...] será solemnemente refutada en el siguiente número (de junio), en el que ahora trabajo con miedo, temor y reverencia, ya que considero mi tarea (la derrota del anarquismo) una hazaña civil»[3].

En la obra de Dostoievski había amplios precedentes para su enfoque temático en el problema de la teodicea que Iván plantea: el problema de la existencia del mal y el sufrimiento en un mundo presuntamente creado por un Dios de amor. Ningún lector judeocristiano puede dejar de pensar en el libro de Job a este respecto, y la creación de Dostoievski es una de las pocas cuya voz resuena con igual elocuencia y angustia. Aunque no hay ninguna referencia explícita a Job en las notas de estos capítulos, su nombre aparece tres veces en otras secciones, y Zosima narrará la historia de Job, subrayando su conclusión consoladora, en sus palabras de despedida. Dostoievski, como sabemos, había escrito a su mujer en 1875 que «estoy leyendo Job y me pone en un estado de éxtasis doloroso; dejo de leer y me paseo por la habitación casi llorando […]. Este libro, querida Anna, es extraño, fue uno de los primeros en impresionarme en mi vida. Yo todavía era prácticamente un niño»[4]. Este recuerdo se atribuye luego a Zosima, que recuerda haber oído leer el libro de Job en voz alta en la iglesia a la edad de ocho años, «y siento como entonces, asombro y me maravillo y me alegro [...]. Desde entonces [...] nunca he podido leer ese relato sagrado sin llorar». Alimentado por el propio dolor de Dostoievski por la pérdida de su hijo Aliosha, este magnífico capítulo se nutrió también de los sentimientos que se habían agitado en su interior a lo largo de su vida[5].

A mediados de mayo, Dostoievski ofrece otra explicación para producir una condena de Dios tan perturbadora y poderosa. Repitiendo que el Libro 5 «en mi novela es el culminante», define «el quid del libro» como «la blasfemia y la refutación de la blasfemia». «La blasfemia la he tomado tal como la percibí y la realicé, en su forma más fuerte, es decir, precisamente tal como se da entre nosotros ahora en Rusia en el estrato (casi) superior, y principalmente entre los jóvenes, es decir, el rechazo científico y filosófico de la existencia de Dios ha sido abandonado ahora, los socialistas prácticos de hoy no se preocupan por ello en absoluto

(como se hizo durante todo el siglo pasado y la primera mitad del actual). Pero, por otro lado, la creación de Dios, el mundo de Dios y su significado son negados con la mayor fuerza posible. Eso es lo único que la civilización contemporánea encuentra sin sentido»[6].

Dostoievski siempre ha sostenido que personajes como Stavrogin y Kirilov, que difícilmente eran «realistas» en el sentido de ser reconociblemente típicos, revelaban sin embargo la esencia de la vida rusa, y ahora sostiene que esta presentación de Iván Karamázov está lejos de ser solo una invención artística. «De este modo, me enorgullezco de poder decir», insiste, «que incluso en un tema tan abstracto [el rechazo del mundo de Dios], no he traicionado el realismo. La refutación de esto (no directa, es decir, no de una persona a otra) aparecerá en las últimas palabras del anciano moribundo. Muchos críticos me han reprochado que, en general, en mis novelas se abordan temas supuestamente erróneos, irreales, etcétera. Yo, por el contrario, no conozco nada más real que precisamente estos temas»[7]. Su técnica siempre había consistido en refutar las ideas que combatía «indirectamente», dramatizando sus consecuencias en el destino de sus personajes.

Dostoievski también ofrece instrucciones precisas sobre cómo leer sus obras, e indica el cuidado con el que creó la estrecha textura de sus personajes. En el *Diario*, escribía con su propio nombre y voz, mientras que

> ahora bien, aquí, en la novela, *no soy yo* quien habla con tonos angustiosos, exageraciones e hipérboles (aunque no hay ninguna exageración con respecto a la realidad), sino un personaje de mi novela, Iván Karamázov. Este es *su* lenguaje, *su* estilo, *su* patetismo, y no el mío. Es una persona lúgubremente irritable que guarda silencio sobre muchas cosas. No se hubiera pronunciado por nada del mundo si no fuera por la simpatía accidental por su hermano Alekséi que brota de repente. Además, es un hombre muy joven; cómo si no podría hablar de lo que había callado durante tanto tiempo sin este particular transporte de sentimientos, sin echar espuma por la boca. Había forzado al máximo su corazón para no estallar. Pero yo quería precisamente que su carácter destacara, y que el lector no notase esta pasión particular, este salto, este comportamiento literario, impulsivo y repentino[8].

En respuesta a otra crítica del editor sobre «una particularidad innecesaria» —un eufemismo para un detalle indecente sobre el niño cuya cara había sido untada con excrementos— Dostoievski insiste en que esta observación del carácter de Iván es crucial para expresar la complejidad que desea transmitir sobre la personalidad de Iván. «Si un joven de veintitrés años se da cuenta, significa que se lo ha tomado a pecho. Significa que le dio vueltas [a los detalles] en su mente, que era un defensor de los niños, y que por muy desalmado que se presente allí después, la compasión y el amor más sincero por los niños siguen estando en él»[9]. El arraigado rasgo de carácter de Iván debe influir en la manera en que el lector lo considera: «Este Iván comete entonces oblicuamente un crimen […] en nombre de una idea, con la que entonces no fue capaz de enfrentarse; y se entrega precisamente porque puede ser que una vez, en algún momento, su corazón, habitado por el sufrimiento de los niños, no pasó por alto una circunstancia tan aparentemente insignificante»[10].

A mediados de junio, Dostoievski envió a Liubímov “El Gran Inquisidor”, acompañado de un comentario. «Termina», explicó, «diciendo lo *que dice una boca que se llena de grandes cosas y de blasfemias*»[11]. Es el caso de «un negador contemporáneo», continúa Dostoievski,

> uno de los más ardientes, da un paso adelante y se declara a favor de lo que defiende el diablo, y afirma que esto es más verdadero para la felicidad de la gente que lo que propone Cristo. Para

nuestro socialismo ruso, que es tan estúpido (pero también peligroso, porque la generación joven está con él), la lección, al parecer, es muy contundente: el pan de cada día, la Torre de Babel (es decir, el futuro reino del socialismo), y la completa esclavización de la libertad de conciencia: ¡esa es la meta final de este desesperado negador y ateo! La diferencia es que nuestros socialistas (y no son solo escoria nihilista de los bajos fondos, ya lo sabes) son jesuitas conscientes y mentirosos que no admiten que su ídolo consiste en la violencia contra la conciencia del hombre y hacer de la humanidad un rebaño de ganado, mientras que mi socialista (Iván Karamázov) es una persona sincera que da un paso adelante y admite que está de acuerdo con la visión de la humanidad del Inquisidor y que la fe de Cristo (supuestamente) elevó al hombre a un nivel mucho más alto que el que realmente tiene. La pregunta se formula en su forma más audaz: «¿Desprecia usted a la humanidad o la admira, a sus salvadores futuros?». Y todo esto para ellos se hace supuestamente en nombre del amor a la humanidad: la ley de Cristo, afirman, es gravosa y abstracta, y demasiado pesada para que la gente débil la soporte; y en lugar de la ley de la Libertad y la Ilustración, les ofrecen la ley de las cadenas y la esclavitud a través del pan[12].

Una vez más, Dostoievski hace todo lo posible para disipar los temores de sus editores. «En el próximo libro se producirá la muerte del anciano Zosima y las conversaciones en su lecho de muerte con sus amigos [...]. Si tengo éxito, habré […] obligado a la gente a reconocer que un cristiano puro e ideal no es un asunto abstracto, sino del todo real, posible, que está ante nuestros ojos, y que el cristianismo es el único refugio de la tierra rusa contra sus males. Ruego a Dios que tenga éxito; la obra será conmovedora, si sigo inspirado […]. Toda la novela está siendo escrita para su bien, pero que tenga éxito, ¡eso es lo único que me preocupa ahora!»[13].

Ese mismo día, escribiendo a su amigo periodista Putsykovich, Dostoievski expresa toda su inquietud por la recepción de sus últimos capítulos: «En mi novela he tenido que presentar varias ideas y posiciones que, como temía, no serían muy del agrado de los lectores, ya que hasta la conclusión de la novela estas ideas y posiciones pueden ser realmente malinterpretadas; y ahora, tal como temía, ha sucedido; me está regañando; Liubímov envía las pruebas y hace anotaciones y pone signos de interrogación en los márgenes. Hasta ahora ha prevalecido mi criterio, si bien con dificultades, pero temo mucho por el envío de ayer para junio, que se encabriten y me digan que no pueden imprimirlo»[14].

Las notas para el Libro 5 contienen pasajes relativos al Inquisidor que son mucho más provocativos que los utilizados finalmente. Por ejemplo, una de las acusaciones más contundentes a Cristo es la del Inquisidor: «Solo tengo una palabra que decirte, y es que has sido expulsado del infierno y eres un hereje»; pero no se conservó ninguna de estas imágenes. Como ha escrito Edward Wasiolek, estas notas contienen una afirmación mucho más clara de que «es Cristo quien es culpable y cruel, y es el Gran Inquisidor quien es amable e inocente. Es Cristo quien exige que los hombres sufran por Él, mientras que el Gran Inquisidor sufre por los hombres»[15].

Los apuntes de Dostoievski no contienen ninguna referencia a las fuentes de la Leyenda, aunque, por supuesto, son fundamentales los relatos del Nuevo Testamento sobre las tres tentaciones de Cristo por parte de Satanás. En cuanto al personaje del Inquisidor, encarnación del despotismo espiritual sobre la conciencia de la humanidad, su prototipo se encuentra en el *Don Carlos* de Schiller, traducido por Mijaíl Dostoievski en la década de 1840. La obra comparte la misma justificación de la existencia del mal en el mundo, la misma respuesta al problema de la teodicea, que está en el centro de la Leyenda de Dostoievski —y, de hecho, en el centro de su visión religiosa del mundo—. Esta respuesta se da en la gran escena en la que el marqués de Posa intenta persuadir al rey Felipe de España para que conceda la libertad de

conciencia a sus súbditos protestantes en los Países Bajos. Recurriendo para su argumentación a los ejemplos de la naturaleza y del mundo, el marqués insta a Felipe a reconocer que Dios mismo permite la existencia del mal en lugar de interferir con la libertad moral-espiritual de la humanidad: la libertad de elegir entre el bien y el mal:

> . . . Mira a tu alrededor
> ¡En los esplendores de la naturaleza! En la libertad
> se funda, y qué rica es
> a través de la Libertad —Él, el gran Creador—
> —Él—… Que se cuida de perturbar la encantadora
> apariencia de la Libertad.
> Deja el espantoso ejército de los males
> para enfurecer en su universo; Él, el artista,
> permanece invisible, modestamente Él
> se esconde en las leyes eternas[16].

Esta es la idea fundamental que Dostoievski ya había expresado al interpretar la primera tentación, «convertir las piedras en pan», y explicar por qué Dios no había proporcionado a la humanidad tanto belleza como pan. Con la Leyenda, Dostoievski dijo a su editor que «había alcanzado la cumbre de su actividad literaria». Cuando su amigo Putsykovich le preguntó por qué daba tanta importancia a la Leyenda, Dostoievski respondió que «había llevado el tema de la Leyenda en su alma, por así decirlo, durante todo el curso de su vida, y ahora deseaba especialmente ponerla en circulación, ya que no sabía si volvería a conseguir imprimir algo importante». La Leyenda, añadió, estaba dirigida «contra el catolicismo y el papado, y en particular […] el periodo de la Inquisición, que tuvo efectos tan terribles en la cristiandad y en toda la humanidad»[17]. Aunque Dostoievski no dijo nada sobre el socialismo en estos comentarios, tanto el socialismo como el catolicismo se habían vuelto idénticos para él como encarnaciones de la primera y tercera tentaciones de Cristo, la traición del mensaje de libertad espiritual de Cristo a cambio de pan, y la aspiración al poder terrenal.

La agenda de Dostoievski le obligaba a enviar un texto el día 10 de cada mes, y trataba de sacar algo de tiempo entre las entregas para mantenerse en contacto con los amigos. Una carta consoladora a Anna Filosofova, que aún no estaba en el exilio, responde a su situación verdaderamente agónica. «Me encontraba», escribió, «entre dos fuegos: por un lado, mi marido recibía proclamas de los nihilistas de que lo matarían; por otro, el gobierno enviaba a mi hijo al exilio y me amenazaba con lo mismo». En cuanto a ella misma, había escrito a su marido: «Sabes muy bien que odio a nuestro actual gobierno […] esa banda de bandidos, que están llevando a Rusia a la ruina»[18]. Incluso mientras trata de levantarle el ánimo, Dostoievski confiesa que él mismo está «deprimido». «Lo principal es que mi salud ha empeorado, los niños han estado todos enfermos; el tiempo es horrible, imposible, llueve a cántaros de la mañana a la noche […] hace frío, humedad, […]. En ese estado de ánimo […] me dediqué a escribir todo el tiempo, trabajando por las noches, escuchando el fuerte aullido del viento que rompía árboles centenarios»[19].

Para entonces, había decidido viajar de nuevo a Bad Ems; les dijo a sus editores que le era imposible terminar la obra en un año. Además de hablarles de su salud, escribió: «Quiero que esté bien terminada, y hay una idea en ella que me gustaría exponer lo más claramente posible. Contiene el juicio y el castigo de […] Iván Karamázov»[20]. El juicio y el castigo de Iván Karamázov son, por supuesto, de carácter moral y psicológico; y Dostoievski les da tanta importancia porque, a través de la descripción de los tormentos internos de Iván,

intentaba socavar desde dentro el intenso patetismo humanitario de la ética populista. El 17 de julio, sin haber atendido su plazo anterior, Dostoievski dejó Stáraya Rusa para dirigirse a Petersburgo, Berlín y Bad Ems.

Llegó a Petersburgo el 18 de julio, después de un agotador viaje que le dejó, como escribió a Anna, «colapsado de agotamiento […] mi cabeza da vueltas, y puedo ver manchas ante mis ojos». A pesar de sentir que «me he vuelto tan débil como un niño de cinco años»[21], se dedicó a ultimar los preparativos de su viaje. Primero reunió el dinero para los últimos capítulos de su novela, y luego se dirigió a la embajada de los Tarugos (como llamaba a los alemanes) para obtener un visado. El viaje a Berlín fue igualmente agotador; tampoco le apetecía mucho ver al expectante Putsykovich, que intentaba sacar adelante otra versión de *El Ciudadano* en suelo alemán. Los dos hombres fueron a visitar el acuario, el museo y el zoo, y Dostoievski se encontró, a pesar de su determinación previa, «pagándole una cerveza en el restaurante, el taxi, etcétera». Además, «me pidió cuarenta y cinco marcos para el papel y los sellos (franqueo) del primer número, que saldrá en una semana»[22]. Se supone que la liberalidad de Dostoievski estaba motivada por su voluntad de apoyar la nueva revista.

Llegó a Ems el 24 de julio e inmediatamente fue a ver al doctor Orth. «Comprobó», informa Dostoievski a Anna, «que una parte de mi pulmón se había desplazado y había cambiado de posición, al igual que mi corazón también está desplazado respecto a su posición anterior y se encuentra ahora en otra distinta, todo ello como consecuencia del enfisema, aunque añadió a modo de consuelo que el corazón está absolutamente sano, y que todos estos cambios tampoco significan gran cosa y no constituyen ninguna amenaza especial». Lejos de tranquilizarse, añade que «si el enfisema, que está en sus inicios, ya ha producido tales efectos, ¿qué va a pasar después?». Se le prescribió un programa de gárgaras y bebida de los dos tipos de aguas curativas (Kranchen y Kesselbrunnen), y escribe con esperanza que «estoy confiando mucho en las aguas; hoy he empezado a beberlas»[23].

La última estancia de Dostoievski en Bad Ems estuvo marcada por la soledad y el aislamiento que había previsto antes de partir, y su reacción al ambiente del balneario de moda, ya bastante atrabiliario, alcanzó un nuevo grado de irascibilidad. Su antisemitismo también entró en juego, aunque demostró una fina imparcialidad al dispersar sus insultos a diestro y siniestro. Es algo irónico que, al mismo tiempo, trabajase para completar sus capítulos sobre las enseñanzas de Zosima, cuyo mensaje de amor y reconciliación universal esperaba que respondiera al anatema de Iván Karamázov. No se puede imaginar un escritor cuyos sentimientos y emociones cotidianas estuvieran más en desacuerdo con los sentimientos que vertía en su obra artística.

Si Putsykovich tenía una virtud era la de la perseverancia, y sabía que el nombre de Dostoievski daría el brillo necesario a su propuesta de revista. Recordando a Dostoievski su promesa de apoyar el lanzamiento de la revista, recibió el 28 de julio una carta para su publicación en la que se atestiguaba que la orientación de la revista «es sincera e incorruptible»[24]. Esta carta oficial iba acompañada de otra privada en la que, una vez más, Dostoievski da rienda suelta a su aversión por «la multitud políglota, casi la mitad de ellos *yids* ricos de todo el mundo». A este respecto, llama la atención de Putsykovich sobre un artículo que había leído en el periódico de Katkov, *Noticias de Moscú* (*Moskovskie Vedomosti*), que resumía «un tratado alemán que acaba de aparecer: *¿Dónde está el judío aquí?* Curiosamente, coincide con mi propio pensamiento nada más entrar en Alemania: que los alemanes se han judaizado por completo y están perdiendo su antiguo espíritu nacional»[25]. El artículo mencionado era una respuesta a otro, de la pluma de un exsocialista

convertido en antisemita, que había atacado la creciente influencia judía en la vida alemana. Como Dostoievski escribió a Pobedonostsev, tomó esta controversia como una confirmación de su propia opinión de que en Alemania «existe la influencia del judío en todas partes»[26].

En una carta a Pobedonostsev, se describe a sí mismo como «enfermo y demasiado ansioso en mi alma», atribuyendo su lamentable estado de ánimo «a la deprimente impresión de observar lo que ha estado sucediendo en el "manicomio" de la prensa rusa y la *intelligentsia* demasiado […] "paneuropea"; las ideas de aprendizaje y la ilustración se alzan despóticamente sobre todos, y nadie se atreve a expresar su opinión». Estas cuestiones habían agitado a Dostoievski hasta el punto de «estar atormentado por el deseo de continuar el *Diario*, ya que realmente tengo cosas que decir […] sin polémicas infructuosas y groseras, sino con palabras firmes e intrépidas»[27].

A continuación, arranca un pasaje en el que define con precisión el lugar único que había conseguido labrarse en medio de las mortíferas rivalidades de la vida sociocultural rusa, una posición que le permitía hablar sin miedo:

> Considero que mi posición […] literaria es casi insuperable: ¿cómo una persona que escribe al mismo tiempo contra los principios europeos, que se ha comprometido para siempre con *Los demonios*, es decir, con la reacción y el oscurantismo, ¿cómo es que esta persona, sin la ayuda de todas sus revistas, periódicos y críticos europeístas, ha sido sin embargo reconocida por nuestros jóvenes, por esos mismos jóvenes nihilistas que han perdido sus amarras y todo lo demás? […] Me han anunciado que solo esperan una palabra sincera y comprensiva de mí y que solo me consideran un *escritor orientador*. Estas declaraciones de los jóvenes son conocidas por nuestros dirigentes literarios, bandoleros de la pluma y estafadores de la letra impresa, y a todos les llama la atención, pues de lo contrario no me permitirían escribir libremente. Me comerían vivo, como hacen los perros, pero tienen miedo, observan perplejos y esperan a ver qué pasa[28].

Estas palabras revelan el ardiente sentido de la misión que le inspiraba, un sentido que le llevó a creer que podía participar en la salvación de su país de la catástrofe que claramente, como él percibía, se avecinaba.

Lo que más ocupó a Dostoievski durante su estancia en Bad Ems fue, por supuesto, su novela. A principios de agosto envió su manuscrito, como de costumbre, con una carta explicativa. «He titulado este libro *El monje ruso*, un título atrevido y provocador, ya que todos los críticos que no nos quieren gritarán: «¿Así es un monje ruso? ¿Cómo te atreves a ponerlo en un pedestal? Pero tanto mejor si gritan, ¿no? […] es correcto, no solo como ideal, sino también como realidad»[29]. «Tomé el carácter y la figura», explica Dostoievski, «de los antiguos monjes y santos rusos: junto con una profunda humildad, esperanzas ilimitadas e ingenuas sobre el futuro de Rusia, sobre su misión moral e incluso política. ¿Acaso san Sergio y los metropolitanos Piotr y Alekséi no tuvieron siempre a Rusia presente en este sentido?». Le ruega a Liubímov que asigne a este texto un corrector fiable, ya que la lengua empleada no es el ruso corriente. Del capítulo titulado "Sobre las Sagradas Escrituras en la vida del padre Zosima", escribe: «Ese capítulo es exaltado y poético: el prototipo está tomado de ciertas enseñanzas de Tijon Zadonsk, y la ingenuidad del estilo del libro de andanzas del monje Parfeni. Cuídalos tú mismo, querido Nikolái Alekseyevich, sé como un padre para ellos»[30].

Dostoievski indica así los modelos estilísticos que imitaba, que difieren considerablemente del registro tonal del resto de la novela. V. L. Komarovich ha descrito el estilo que Dostoievski tomó prestado de *La historia del monje Parfeni sobre la santa montaña Athos, de su peregrinaje y viajes por Rusia, Moldavia, Turquía y Tierra Santa*[31].

Esta obra, que durante mucho tiempo fue una de las favoritas de Dostoievski (fue uno de los pocos libros que se llevó en sus viajes por Europa entre 1866 y 1870), también fue muy apreciada por los occidentalizadores, como Saltykov-Shchedrín y Turguénev, por sus conmovedoras imágenes de la piedad de la vieja Rusia. El propio libro de Parfeni está imbuido de un espíritu tan conmovedor de bondad y benevolencia, incluso hacia aquellos con los que discutía sobre cuestiones de fe, que atrajo no solo a un lector como Dostoievski, sino también a muchos cuya relación con el cristianismo era más cultural que religiosa.

En los relatos y prédicas de Zosima, como señala Komarovich, uno encuentra «incluso en la disposición de sus partes, y en el conjunto de su sintaxis, un ritmo totalmente extraño al habla literaria rusa. Aparece como una desviación de todas las normas de la sintaxis moderna, y al mismo tiempo imparte a toda la narración un colorido especial y emocionante de ceremonial y calma ideal. La frecuente repetición de las mismas palabras e incluso de las mismas combinaciones de palabras en frases sucesivas […] la alternancia entre frases largas y rítmicamente unidas y frases introductorias en el discurso indirecto; por último, los pleonasmos, la tendencia a amontonar epítetos que describen una misma imagen, como si las palabras no lograsen que el narrador alcanzara la riqueza de expresión deseada, todo ello da al significado de las enseñanzas un cierto matiz de inexpresividad»[32]. La influencia del libro del monje Parfeni se extiende también a muchos aspectos de la representación de la vida monástica.

La influencia de san Tijon Zadonsk, un monje ruso de mediados del siglo XVIII canonizado en 1860, se remonta a los inicios de la evolución moral y espiritual de Dostoievski. Es muy posible que conociera el abundante legado literario de san Tijon a principios de la década de 1860, cuando editaba *Tiempo* y empezaba a elaborar su propio ideal sociopolítico de *pochvennichestvo*. San Tijon fue uno de los pocos santos rusos que se sometió a una intensa lucha interior para alcanzar su ideal religioso: la conquista del «orgullo por la humildad, de la ira por la dulzura y la paciencia, del odio por el amor»[33]. Como ha sugerido Komarovich, Dostoievski bien podría haber visto una relación entre su propio carácter personal y el de Tijon. «El obispo era siempre proclive a las dolencias nerviosas y a los brotes hipocondríacos», escribió uno de sus sirvientes de la celda. Estos episodios incluían accesos de ira y disgusto, y al final de su vida «cayó en un estado completamente hipocondríaco»[34]. No le fue nada fácil alcanzar el estado de autodominio que le permitiera controlar sus reacciones hostiles hacia los demás. Además, a menudo era objeto de burlas y escarnio en el monasterio, y aquí también Dostoievski podría haber sentido cierta similitud con su propia situación como escritor.

El clérigo intervenía, siempre que tenía ocasión, en favor de los campesinos maltratados —y esto en los días más oscuros de la servidumbre—, intentando poner en práctica, en el plano de la vida social, las ideas de amor cristiano que predicaba. Varias veces fue golpeado por terratenientes iracundos, influenciados por el antirreligioso voltairismo entonces en boga (y que aún se refleja en los discursos del padre de la familia Karamázov, totalmente falto de principios). En cada caso, aunque no sin un conflicto interno, Tijon finalmente pidió perdón a sus agresores por haberlos provocado a la ira; y tal humildad condujo a un cambio completo de corazón por parte de sus ofensores. Probablemente, Dostoievski vio en estos episodios no solo el choque de dos principios morales y religiosos opuestos —la antigua piedad rusa y el nuevo espíritu destructivo del ateísmo— sino también el poder de la humildad para producir una transformación moral incluso en aquellos que, bajo la influencia del racionalismo, se creían inmunes al efecto de su fuerza redentora.

El tema de la inmortalidad se había convertido en el fundamento de las propias

convicciones morales-religiosas de Dostoievski, y esta esperanza cristiana, incluida la Resurrección, era también una preocupación recurrente para Tijon. «Es esta doctrina eclesiástica», escribe Komarovich, «a la que su oído espiritual está especialmente atento, y al igual que Dostoievski, el santo atribuye la propagación de la incredulidad en su propia época al olvido en que había caído esta convicción». San Tijon apenas menciona el Juicio Final cuando evoca la Resurrección (tampoco lo hace Dostoievski); este acontecimiento «nunca estuvo relacionado con la idea de retribución y castigo por los pecados, sino siempre con la gloria y la dicha final de los "hijos de Dios"»[35]. Tijon también vincula la resurrección casi invariablemente con la imagen de la gloria del «Hijo de Dios», y celebra la eventualidad de que la humanidad alcance tal gloria con palabras extáticas: «La carne de nuestra humillación será transformada. Los elegidos de Dios [los cristianos] se revestirán de tan exaltada y maravillosa gloria que brillarán como el sol»[36].

Dostoievski también habría encontrado en la obra de Tijon unas descripciones rapsódicas, similares a las que él mismo escribiría, de la utopía cristiana del amor que se vislumbraba ante sus ojos embelesados como su último ideal terrenal. «Oh, qué maravilloso sería todo», escribió Tijon, «si todos se amaran unos a otros. Entonces no habría robos, ni hurtos, ni engaños, ni asesinatos […]. Las cárceles no estarían desbordadas de presos, encerrados por delitos, préstamos de dinero, impagos de deudas; finalmente ya no habría pobres ni necesitados, sino que todos serían iguales»[37]. Las propias insinuaciones apocalípticas de Dostoievski sobre el paraíso terrenal no podrían haberse expresado de forma más vívida. En sus notas, Dostoievski interpreta una y otra vez variaciones sobre su motivo clave: todos son responsable de todo, y «todos son culpables ante todos y por todo, *y* por lo tanto todos son lo suficientemente fuertes también para perdonar todo por los demás, y todo se convertirá entonces en la obra de Cristo, y Él mismo aparecerá entre ellos, y lo verán y se unirán a Él». Sin embargo, ninguna de estas reflexiones, que difícilmente habrían sido permitidas por la censura, se mantuvo en el texto.

En respuesta a la observación de Pobedonostsev de que esperaba con impaciencia poder leer «la repulsa, la réplica y el esclarecimiento»[38] al poderoso Gran Inquisidor, Dostoievski expresa su inquietud sobre si su respuesta a este «*aspecto negativo*» de su obra será «una respuesta suficiente». «Tanto más», prosigue, «cuanto que la respuesta, después de todo, es […] solo una respuesta indirecta […] una imagen artística […]. Hay algunos de los preceptos del monje a los que la gente reaccionará sin duda gritando que son absurdos en el sentido cotidiano, pero en otro sentido más íntimo creo que [los preceptos de Zosima] son correctos»[39].

Tras terminar el Libro 6, Dostoievski comenzó inmediatamente a trabajar en la siguiente entrega, prometida para la edición de septiembre. Pero su salida de Ems el 29 de agosto, y la consiguiente pausa de seis días necesaria para el viaje, ralentizaron el trabajo en su siguiente entrega. El viaje de Bad Ems a Stáraya Rusa había sido tan agotador que tardó una semana en recuperarse. El 16 de septiembre envió los tres primeros capítulos del Libro 7, que narran el entierro de Zosima y el escándalo causado por el olor a corrupción que emana de su cadáver. Dostoievski temía que esto pudiera ofender por el uso de la palabra «hedor», pero insistió en que era adecuado viniendo del padre Ferapont. También pide a Liubímov «que haga un buen trabajo» para probar la leyenda sobre la «cebolla» narrada por Grushenka. «Es una joya», declara Dostoievski, «que he escrito a partir de las palabras de una campesina y, por supuesto, es la primera vez que se plasman por escrito»[40]. Un folclorista ruso había impreso una leyenda similar en 1859, pero esto solo ilustra la autenticidad del uso que hace Dostoievski de las creaciones morales y religiosas de la tradición popular.

El 8 de octubre, Dostoievski informó a Liubímov de que «de nuevo me veo obligado a retrasarme» con la siguiente entrega[41]. Los primeros capítulos de esta entrega contienen la escena en la que Dimitri, al acecho en el jardín de su padre, da la señal que lleva al viejo a la ventana. Dostoievski detiene la acción después de que Dimitri «sacó repentinamente el mortero de latón de su bolsillo» insertando unas líneas de puntos, dejando a sus lectores en suspenso; pero la frase que sigue inmediatamente al hiato pretendía sugerir lo que no había ocurrido: «"Dios velaba por mí entonces", dijo después el propio Dimitri». Sin embargo, Dostoievski tal vez confió demasiado en la perspicacia de sus lectores para descifrar esta referencia a la protección divina. Estos capítulos aparecieron el 1 de noviembre, y el 8 de noviembre contestó a una carta de un lector preocupado e incapaz de esperar a que le aclarasen el punto: «El viejo Karamázov fue asesinado por su criado Smerdiakov. Todos los detalles se irán aclarando a medida que avance la novela. Iván Karamázov participó en el asesinato solo de forma indirecta, remota, solo en la medida en que impidió (intencionadamente) que Smerdiakov entrase en razón durante la conversación que mantiene con él antes de su partida hacia Moscú y manifestándole clara y categóricamente su repugnancia por el crimen concebido por él (que Iván Fiódorovich vio clara y premonitoriamente). Esta es la forma en que parece permitir a Smerdiakov cometer el crimen. Ese permiso era esencial para Smerdiakov […] Dimitri Fiódorovich es completamente inocente del asesinato de su padre»[42].

Evidentemente, Dostoievski tenía clara la trama de su asesinato y su significado temático. También incluye en su respuesta una lección sobre cómo debe leerse. «La trama no es lo único importante para el lector», le dice, «sino que además ha de darse un cierto conocimiento del alma humana (psicología); un autor tiene derecho a esperar eso de un lector». Cuando Dimitri, en lugar de seguir huyendo, baja de un salto de la valla para examinar la herida de Grigori y limpiar la sangre de su frente, «parecía decir ya al lector que él no era el parricida». Su comportamiento muestra compasión, no la crueldad de un asesino, y «si hubiera matado a su padre, no se habría quedado junto al cuerpo del criado musitando palabras de piedad»[43]. Ciertos tipos de comportamiento son sencillamente incompatibles con el asesinato de un ser humano.

El 30 de octubre fue el quincuagésimo octavo cumpleaños de Dostoievski, y estuvo marcado por un regalo de su esposa obtenido con la ayuda de la condesa Tolstaya. Desde hacía mucho tiempo, Dostoievski admiraba la *Madonna Sixtina* de Rafael, un cuadro que le había cautivado durante sus visitas a la Gemäldegalerie cuando residía en Dresde. La condesa dispuso que Vladímir Soloviov hiciera una gran reproducción fotográfica y se la enviara a Anna. Cuando Dostoievski fue a su estudio ese día, para su sorpresa y deleite encontró la fotografía, enmarcada en madera por Anna, colgada encima del sofá. «Cuántas veces», recuerda Anna, «lo encontré en su estudio frente a ese gran cuadro sumido en una contemplación tan profunda que no me oyó entrar»[44]. En esos momentos, ella evitaba molestarlo.

El 16 de noviembre, envió los capítulos restantes del Libro 8 e informó a Liubímov de una alteración de su plan inicial. En lugar de limitarse a la investigación judicial, incluiría un capítulo sobre «la llaga de nuestro procedimiento penal», la investigación preliminar, «con la vieja rutina y con algo más moderno, la impersonalidad abstracta encarnada en los jóvenes abogados, investigadores judiciales, etcétera»[45]. Todo este material constituiría el nuevo Libro 9, prometido para la edición de diciembre. Además de permitirle dramatizar a mayor escala las deficiencias de las nociones abstractas del derecho importadas de Occidente, cuyas limitaciones humanas ya había denunciado a través de Razumijin en *Crimen y castigo*,

informa a Liubímov de que «perfilaré el carácter de Dimitri Karamázov con más fuerza: experimenta cómo su corazón y su conciencia se purifican bajo la tormenta de la desgracia y la falsa acusación. Acepta con el alma el castigo no por lo que hizo, sino por el horrible hecho de que pudo y quiso cometer el crimen del que será falsamente acusado por un error judicial. Su personalidad es completamente rusa: si el trueno no retumba, el campesino no se persigna. Su purificación moral comienza durante las varias horas de investigación preliminar a las que pretendo dedicar el Libro 9»[46].

El 8 de diciembre escribió a Liubímov que «he trabajado tanto que he caído enfermo, [y] el tema del libro (la investigación preliminar) se ha alargado y complicado». Aparte de su propio deseo de producir una obra lo más pulida posible, su novela, como también subraya, «se lee en todas partes, la gente me escribe cartas, la leen los jóvenes, se lee en la alta sociedad, se critica o se elogia en la prensa, y nunca antes, en cuanto a la impresión producida en todo el mundo, he tenido tanto éxito con lo que escribo»[47]. Dostoievski asegura a Liubímov que el Libro 9 será enviado para la edición de enero. A finales de mes, Dostoievski participó en un acto benéfico organizado por los estudiantes de la Universidad de San Petersburgo, donde leyó la Leyenda del Gran Inquisidor. Los organizadores habían presentado el texto a las autoridades teológicas para que lo autorizaran. En su respuesta, el archimandrita Iosif declaró que «ciertos monumentos de la literatura religiosa e incluso las vidas de los santos ortodoxos» carecían del «respeto merecido» y no podían ser aprobados[48]. Finalmente, se le permitió leer la Leyenda, pero se le obligó a omitir la sección introductoria con sus referencias a Dante y Victor Hugo. Esta prohibición clerical probablemente le motivó a proporcionar algunos comentarios preliminares para reemplazar lo que había sido prohibido. Comenzó la lectura con su propia explicación de la Leyenda, diciendo:

> El pensamiento fundamental es que, si se distorsiona la verdad de Cristo identificándola con los objetivos de este mundo, se pierde instantáneamente el sentido del cristianismo; vuestra razón debe caer indudablemente presa de la incredulidad; en lugar del verdadero ideal de Cristo, se construye una nueva Torre de Babel[49].

La reacción del público puede deducirse indirectamente de una carta que Dostoievski escribió más tarde en respuesta a una invitación del Fondo Literario para volver a presentar la Leyenda. Contestó con pesar que era imposible. «El supervisor [de las escuelas de San Petersburgo, el príncipe M. S. Volkonski] […] Me dijo que, a juzgar por la impresión que había causado, no me permitiría leerla de aquí en adelante»[50]. El cauteloso príncipe pensó que no era prudente permitir que se despertara una vez más tanta expectación.

[1] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 63; 10 de mayo de 1879.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 64.
[4] *PSS*, 29/Bk. 2, p. 43; 10/22 de junio de 1875.
[5] Los estudiosos rusos también han localizado una fuente más contemporánea que puede haber tenido algún efecto en el texto de Dostoievski. A. N. Pypin publicó en 1875 una biografía de Belinski que incluía amplios resúmenes de sus cartas de principios de la década de 1840. En esta época Belinski se liberaba de una interpretación errónea de Hegel propagada por Bakunin. Bakunin insistía en que Hegel propugnaba «una reconciliación con la realidad» (¡la terrible realidad de la Rusia de Nicolás I!) porque Hegel había proclamado que «lo real es lo racional». Encontrando esta doctrina intolerable, Belinski estalló en cartas en las que denunció, muy al igual que Iván, la apología del mal contenida en la noción de que la inmolación de algunos es necesaria para la armonía del conjunto. «Incluso si llegara a la cima de la escalera del desarrollo humano», escribió, «tendría que pedirle [a Hegel] que diera cuenta de todas las víctimas de la vida y de la historia, de todas las víctimas del accidente y de la superstición, de la Inquisición y de Felipe II, etcétera, etcétera.; de lo contrario, me tiraría por un barranco» (citado en *PSS*, 15, p. 470). Es de suponer que Dostoievski habría leído el libro de Pypin, y esta carta también fue citada en un artículo de Mijáilovski sobre "Proudhon y Belinski" en el número de noviembre de 1875 de *Notas de la Patria*.
[6] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 66; 19 de mayo de 1879.
[7] *Ibid*., p. 67.
[8] *Ibid*., 2, pp. 45-46.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*.
[11] La frase en cursiva es la traducción de la Biblia del Rey Jacobo del pasaje del libro del Apocalipsis que cita Dostoievski. La versión rusa del mismo texto se refiere a «la boca orgullosa y blasfema».
[12] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 68; 11 de junio de 1879.
[13] *Ibid*.
[14] *Ibid*., p. 70.
[15] *The Notebooks for* The Brothers Karamazov, ed. y trad. Edward Wasiolek, Chicago, 1971, p. 63.
[16] Schiller, *Samtliche Werke*, 4: p. 161.
[17] *Letopis zhizni i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, ed. N. F. Budanova y G. M. Fridlender, 3 vols., San Petersburgo, 1995, 3, p. 332.
[18] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 301; 11 de julio de 1879.
[19] *Ibid*., pp. 77-79.
[20] *Ibid*., pp. 75-77; 8 de julio de 1879.
[21] *Ibid*., pp. 79-80; 19 de julio de 1879.
[22] *Ibid*., pp. 83-84; 24 de julio/5 de agosto de 1879.
[23] *Ibid*., pp. 85-87; 25 de julio/6 de agosto de 1879.
[24] *Ibid*., p. 91; 28 de julio/9 de agosto de 1879.
[25] *Ibid*., pp. 90-91.
[26] *Ibid*., pp. 104-105; 9/21 de agosto de 1879.
[27] *Ibid*., pp. 120-122; 24 de agosto5 de septiembre de 1879.
[28] *Ibid*.
[29] *Ibid*., 102-103; 7/19 de agosto de 1879.
[30] *Ibid*.
[31] *Die Urgestalt des Brüder Karamasoff*, ed. V. L. Komarovich, Munich, 1928, pp. 127-128.
[32] *Ibid*.
[33] Georgi Florovski, *Puti Rus kogo bogosloviya*, París, 1983, pp. 123-125.
[34] Citado en Komarovich, *Die Urgestalt*, p. 78
[35] *Ibid*., p. 107.
[36] Citado en *ibid*., p. 108.
[37] Citado en *ibid*., p. 114.
[38] *LN* 15, Moscú, 1934, p. 139.
[39] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 121-122; 24 de agosto/5 de septiembre de 1879.
[40] *Ibid*., pp. 125-126; 16 de septiembre de 1879.
[41] *Ibid*., p. 127; 8 de octubre de 1879.
[42] *Ibid*., p. 129; 8 de noviembre de 1879.
[43] *Ibid*.
[44] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, p. 326.
[45] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 130; 16 de noviembre de 1879.
[46] *Ibid*.

[47] *Ibid*., p. 132; 8 de diciembre de 1879.
[48] *Letopis*, 3, p. 360.
[49] *PSS*, 15, p. 198.
[50] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 143; 21 de marzo de 1880.

55.
EL TERROR Y LA LEY MARCIAL

El nuevo año 1880 comenzó de forma auspiciosa para los Dostoievski. El 3 de febrero, los miembros de la Sociedad de Beneficencia Eslava le eligieron para escribir un discurso de felicitación que se presentaría a Alejandro II el 19 de febrero, en el vigésimo quinto aniversario de su ascenso al trono. Sin embargo, dos semanas antes de los festejos, Rusia se vio sacudida por un acontecimiento que ensombreció los festejos previstos.

El 5 de febrero, a las seis y veintidós minutos de la tarde, una bomba explotó en el Palacio de Invierno, justo debajo del comedor del zar. A esa hora se había programado una cena diplomática en honor del príncipe Alexánder von Battenburg, recién elegido gobernante de Bulgaria, y el grupo estaba a punto de entrar en la sala de banquetes cuando se produjo la explosión. Ni el zar ni sus invitados resultaron heridos, pero la explosión mató a diez soldados de la guardia e hirió a otros cincuenta y seis. La carnicería fue obra de Voluntad Popular (*Naródnaya Volia*), un grupo de radicales antes populistas que habían decidido que el asesinato de Alejandro II era un primer paso indispensable para cualquier mejora socioeconómica. Uno de sus miembros, Stepán Khalturin, un hábil ebanista y carpintero, había obtenido un empleo en el palacio bajo un nombre falso y vivía entonces en una habitación del sótano. Introdujo de contrabando pequeñas cantidades de dinamita, que almacenó junto a su cama hasta que creyó que tenía suficiente para cumplir su propósito, pero la explosión, aunque potente, no había sido lo suficientemente fuerte como para derrumbar el suelo del comedor.

Era el cuarto intento infructuoso de Voluntad Popular de matar al zar. Anteriormente habían urdido elaborados planes para volar el vagón de ferrocarril en el que viajaba, pero fueron frustrados por una serie de accidentes, aunque en una ocasión un vagón de equipaje voló por los aires. A pesar de este nuevo fracaso, la entrada de Khalturin en la mismísima residencia del zar consiguió crear una imagen impresionante del poder de estos revolucionarios que aparentemente eran capaces de penetrar inadvertidamente en cualquier lugar. Las autoridades se mostraban impotentes para hacer frente a sus actividades, y el aterrorizado estado de ánimo que embargaba a los círculos gobernantes puede captarse en el diario del admirador de Dostoievski, el Gran Duque Konstantin Konstantinovich. «Estamos viviendo una época de terror», escribió el 7 de febrero, «con una única diferencia: los

parisinos, durante la revolución, vieron a sus enemigos cara a cara, mientras que nosotros no solo no los vemos ni los conocemos, sino que no tenemos ni la más remota idea de cuántos son [...] el pánico es generalizado»[1].

El 7 de febrero, Voluntad Popular publicó una declaración en la que asumía la responsabilidad de la explosión y expresaba su «profunda consternación» por la muerte de los soldados, pero declaraba que esos esfuerzos continuarían a menos que el zar entregase sus poderes a una asamblea constituyente. Las clases altas cultas seguían tan descontentas con el trono como lo habían estado durante el anterior intento de asesinato de Alexander Soloviov. En respuesta a esta nueva amenaza, que estallaba en el mismo momento en que los leales súbditos del zar tenían previsto ofrecer sus muestras de fidelidad y devoción, Alejandro II decidió que había que tomar medidas drásticas. El conde Mijaíl Loris-Melikov, un oficial del ejército que había sido ennoblecido en reconocimiento a sus victorias en la guerra ruso-turca, había reprimido con éxito a los radicales terroristas como gobernador general de Járkov, al tiempo que comprendía la necesidad de aplacar a la opinión moderadamente liberal. El zar lo nombró entonces dictador a cargo de todo el país, facultado para «tomar todas las disposiciones y medidas» necesarias para garantizar la tranquilidad pública en cualquier lugar del imperio[2]. Al periodo de su mandato, que comenzó el 12 de febrero, se lo ha llamado «la dictadura del corazón» debido a una ligera relajación de los controles gubernamentales. Dostoievski reaccionó favorablemente a la asunción del poder por parte de Loris-Melikov, aunque comentó al periodista Suvorin que las declaraciones de Loris-Melikov a la sociedad rusa (es decir, a su clase alta educada) para que cooperase en el restablecimiento de las bases del orden cívico estaban «mal escritas»[3].

El 14 de febrero, Dostoievski presentó un borrador de su discurso jubilar a los miembros de la Sociedad Benéfica Eslava y, según el historiador Bestuzhev-Ryumin, «electrizó la reunión al leer su confesión de fe»[4]. Los primeros párrafos contienen las obligadas frases convencionales que exaltan la devoción de los miembros de la sociedad, junto con todo el pueblo ruso, a su benéfico y amoroso gobernante. A continuación, Dostoievski elogia el reinado de un zar que había liberado a los siervos e instituido una serie de otras reformas dignas de elogio. Sin embargo, otros pasajes transforman este texto en uno de los documentos más insólitos jamás escritos para una ocasión como esta[5].

El documento informa al zar —¡como si no lo supiera ya! — de que, entre la gran mayoría de fervientes y devotos servidores de la patria, hacía tiempo que había aparecido, en «el estrato culto [*intelligentny*] de la sociedad», gente «que no cree ni en el pueblo ruso ni en su verdad, ni siquiera en Dios». Tras estas personas llegaron «destructores impacientes, ignorantes incluso en sus convicciones […] sinceros malvados, que proclaman la idea de la destrucción total y la anarquía», pero que creen sinceramente que lo que quede después de que la destrucción haya hecho su trabajo será preferible a lo que existe. Ahora «los jóvenes energúmenos rusos, por desgracia, tan sinceramente engañados, han caído al final bajo el poder de fuerzas oscuras y subterráneas, bajo el poder de los enemigos de la tierra rusa y, por consiguiente, de toda la cristiandad». Estas eran las fuerzas que, «con una audacia sin parangón», no hace mucho tiempo «cometieron en nuestro país actos malvados inauditos, que causaron escalofríos de indignación en nuestro recto y poderoso pueblo y en el mundo entero» (se puede cuestionar si era diplomático haberse referido, aunque fuera oblicuamente, a la explosión del Palacio de Invierno o a los anteriores atentados contra la vida del zar).

Dostoievski tampoco denuncia a los autores de estas tropelías con ninguno de los epítetos condenatorios que cabría esperar. Para él se trata de «jóvenes energías rusas» cuyos motivos, sean cuales sean sus «malas acciones», difícilmente podrían considerarse *del todo* criminales

o malvados porque se han equivocado en su *sinceridad*, esto es, se han extraviado. Lo nefando de sus acciones se disuelve cuando estos jóvenes son vistos como el producto de todo el curso del desarrollo sociocultural ruso, el resultado final de lo que había comenzado con aquellos que no creían en el pueblo ruso, en su verdad y en Dios (presumiblemente la generación de la década de 1840). Dostoievski asegura al zar que la Sociedad de Beneficencia Eslava «se opone firmemente, en lo que respecta a sus opiniones, tanto a la pusilanimidad de tantos padres como a la locura salvaje de sus hijos*, que creen en la villanía y se inclinan sinceramente ante ella*». Este repetido énfasis en la «sinceridad» de los radicales no era el lenguaje que el zar estaba acostumbrado a escuchar sobre quienes intentaban destruirlo a él y a su régimen.

Dostoievski subraya las convicciones contrapuestas de la Sociedad Eslava de Beneficencia —aunque, por supuesto, expresando su propia opinión— en lo que respecta a las relaciones entre el zar y su pueblo. Esta relación es puramente patriarcal y se deriva de «la antigua verdad, que desde tiempos inmemoriales ha penetrado en el alma del pueblo ruso: que su zar es también su padre, y que los hijos siempre acudirán a su padre sin miedo para que este escuche de ellos, con amor, sus necesidades y deseos; que los hijos aman a su padre y el padre confía en su amor; y que la relación del pueblo ruso con su zar-padre es amorosamente libre y está exenta de miedo, y que no es formal, inerte y meramente contractual». Esta última frase es un empujón a la idea de «coronar el edificio» con una constitución de estilo occidental. Se había rumoreado que, para celebrar el aniversario, se anunciaría ese día la concesión de dicha constitución.

Dostoievski sabía que esta imagen familiar de la relación entre el zar y su pueblo era más un ideal anhelado que una realidad. Independientemente de lo que el pueblo pudiera sentir en cuanto a su Zar-Padre, su acercamiento a él, si es que ocurría, solo podía producirse por medio de un ritual estrictamente controlado, y difícilmente era de libre y fácil acceso. Al insistir dos veces en la importancia de poder dirigirse al zar «sin miedo», da a entender claramente la ausencia de ese estado de cosas deseable. De hecho, en una anotación en su cuaderno de notas realizada durante el último año de su vida, afirma: «Soy un siervo del zar como Pushkin, porque sus hijos, el pueblo, no reniegan de ser siervos del zar. Serían sus sirvientes con más razón en tanto en cuanto él cree realmente que el pueblo es su hijo. Algo que, durante mucho tiempo, no ha creído»[6].

Al igual que los radicales que habían pedido una asamblea constituyente, Dostoievski también exhortaba al zar a consultar al pueblo. Además, en lugar de subrayar la inmutabilidad del reinado que presumiblemente glorificaba, espera (aunque, por supuesto, con discreción) su eventual modificación en aras del interés público. Porque es sobre la base «inamovible» de esta relación padre-hijo, afirma, «que tal vez se pueda lograr y completar la estructura de toda transformación futura de nuestro Estado, en la medida en que se reconozca como necesaria». También él esperaba una «coronación del edificio», pero no mediante la concesión de una constitución; lo que deseaba era la distribución de más tierras al campesinado por voluntad del zar.

Este documento, presentado al zar el 19 de febrero por el ministro del Interior, L. S. Makov, fue leído atentamente por su destinatario, que tal vez comprendió su orientación subyacente con más claridad que sus patrocinadores oficiales. Porque el zar le dijo a su ministro (sus palabras fueron comunicadas a Anna después de la muerte de Dostoievski): «Nunca sospeché que la Sociedad Benéfica Eslava fuera solidaria con los nihilistas»[7]. El zar solo podía estar hablando irónicamente, lo que significa que había captado aquellos aspectos del discurso que traicionaban no solo una simpatía latente con los radicales *sinceros*,

sino también el deseo de que el zar permitiera al pueblo dar a conocer sus deseos «sin miedo».

Dostoievski visitó a Suvorin el mismo día en que se pronunció su discurso ante el zar y, en una conversación de dos horas, el periodista encontró a Dostoievski de muy buen humor, «muy animado» y esperanzado en un cambio a mejor bajo el mando de Loris-Melikov. «Ya verás», le dijo a Suvorin, «algo nuevo está empezando. No soy un profeta, pero ya lo verás. Ahora todo parece diferente»[8].

Al día siguiente de la celebración del aniversario del zar, tuvo lugar una extraordinaria conversación entre Dostoievski y Suvorin. El primero acababa de sufrir otro ataque de epilepsia, y Suvorin lo encontró en un estado de ánimo sombrío y deprimido. La conversación giró en torno a la oleada de crímenes políticos y a la explosión del Palacio de Invierno. «Al reflexionar sobre estos acontecimientos», recordó Suvorin, «Dostoievski se detuvo en la extraña relación de la sociedad con estos crímenes. La sociedad simpatizaba con ellos, por así decirlo, o, por decir algo más cerca de la verdad, no sabía qué pensar de ellos». Luego inventó una situación dramática, como tantas veces había hecho con los personajes de sus novelas, en la que él mismo se vería confrontado a tener que elegir un curso de acción que definiría su actitud moral. ¿Qué pasaría si él y Suvorin hubieran escuchado una conversación entre dos terroristas sobre planes inminentes para volar el Palacio de Invierno? ¿Recurrirían a la policía para detener a los conspiradores? Cuando Suvorin respondió negativamente, Dostoievski coincidió con él: «Yo tampoco lo haría […]. ¿Por qué? […] He dado vueltas a todas las razones que me llevarían a hacerlo. Razones bien fundadas […] y luego he considerado todas las razones que me frenarían. Estas razones son simplemente insignificantes. Sin más: el miedo a tener la reputación de ser un informante»[9].

Nada muestra más claramente el descrédito moral en el que había caído el régimen zarista en esta época y el torturante dilema moral y político al que se enfrentaban todos los rusos pensantes mientras observaban desde la barrera los intentos de asesinato al Zar-Padre. No es de extrañar que todas las entregas de *Los hermanos Karamázov* fueran acaparadas y leídas con tanta intensidad, como si las clases educadas esperasen que la novela les ayudara a encontrar alguna respuesta a su dilema. No cabe duda, en cualquier caso, de que Dostoievski sentía que el dilema que él y Suvorin contemplaban tenía la más íntima conexión con la temática de la novela. Pues fue al final de este diálogo, y bajo su estímulo, cuando esbozó para su oyente una de las posibles continuaciones previstas para su segundo volumen. En esta versión, Aliosha Karamázov se preparaba «para pasar por el monasterio y convertirse en un revolucionario. Cometería un crimen político. Sería ejecutado. Habría buscado la verdad, y en esta búsqueda, naturalmente, se habría convertido en un revolucionario»[10]. Estas palabras indican sin duda la afinidad entre su protagonista moralmente positivo Aliosha y los radicales. También nos ayudan a entender por qué, a pesar de todas las razones «sólidas» que pudo reunir, Dostoievski se estremecía ante la perspectiva de entregar a los terroristas a la policía.

El mismo día de esta conversación, se produjo un atentado contra la vida de Loris-Melikov. Un joven radical judío, Ippolit Mlodetski, disparó a bocajarro contra el recién nombrado plenipotenciario, pero falló. Mlodetski fue capturado, juzgado por un consejo de guerra y condenado a muerte. Poco después, Suvorin escribe que «el atentado contra el conde Loris-Melikov agitó a Dostoievski, [que] temía una reacción». «Dios no quiera que volvamos a la antigua senda», parece ser que dijo. Suvorin también señala que «durante el periodo de nuestros crímenes políticos, temía terriblemente que se produjese una masacre, una masacre de la clase cultivada por parte del pueblo, que surgiría como vengador. “No habéis visto lo que yo he visto”, decía, “no sabéis de lo que es capaz el pueblo cuando se enfurece. He visto

casos terribles, terribles"»[11].

El ahorcamiento público de Mlodetski tuvo lugar el 22 de febrero, en la misma plaza de Semenovsky en la que, treinta años antes, Dostoievski había estado como condenado. Ahora ocupaba su lugar entre la multitud de espectadores; según sus cálculos, unos cincuenta mil. Dos días más tarde, cuando la condesa A. I. Tolstaya lo visitó, todavía estaba bajo el efecto de la ejecución, y lo describió en una carta a su hija Ekaterina Yunge como «perturbado, enfermo, terriblemente pálido»; conociéndolo bien, atribuyó su estado al ahorcamiento de Mlodetski[12]. Para animarlo, le pidió a Anna que le leyera una carta elogiosa de la señora Yunge que contenía observaciones perspicaces sobre las partes publicadas de *Los hermanos Karamázov*. «Involuntariamente», le dice a su madre, «comparas a Dostoievski con los novelistas europeos, de los que escojo solo los mejores, los franceses: Zola, los Goncourt, Daudet: todos son honorables, desean mejorar; pero ¡Dios mío!, ¡qué poco profundas son las aguas en las que reman! En cambio, él, [siendo] también un […] realista, es además un investigador preciso, un psicólogo, un idealista, un filósofo»[13].

En conclusión, expresando un sentimiento que también se despertó en muchos otros, escribe que, después de leer sobre el sufrimiento de los niños y la Leyenda del Gran Inquisidor, fue incapaz de continuar y sintió el deseo de «hacer su confesión ante [Dostoievski] y escuchar de él algún tipo de palabra necesaria, de ayuda»[14]. Mientras Dostoievski escuchaba el elogio de la joven, su rostro se fue «iluminando, adquiriendo un color vivo, sus ojos brillaban de satisfacción, a menudo con lágrimas [...]. Parecía que había rejuvenecido de repente». Pidió a la condesa que le transmitiera su agradecimiento por haber alcanzado semejante comprensión de su novela, que «nadie ha leído todavía con tanta atención»[15].

A la carta de Ekaterina Yunge a su madre le siguió otra dirigida directamente a él. Un mes más tarde le contestó, quejándose de que había deseado responder antes a sus perspicaces misivas, pero que «sinceramente, mi vida transcurre en un trasiego tan desordenado e incluso en tal ajetreo que rara vez soy dueño de mi propio tiempo». Dostoievski sabía que la señora Yunge era pintora y (por su madre) que era personalmente infeliz, «por vivir en soledad y amargando [su] alma con recuerdos». La insta a recurrir «a una única medicina: el arte y el trabajo creativo». Ella había descrito para Dostoievski la inquietante «dualidad» que sentía en su personalidad, y el comentario tranquilizador que él le hizo a propósito de su problema toca uno de los principales *leitmotiv* de su obra. Ese rasgo de personalidad, le dice, «es peculiar de la naturaleza humana en general», aunque no todos lo padezcan en el mismo grado que ella o él mismo. «Precisamente por eso es usted tan afín a mí, porque esa *escisión* en usted es exactamente igual a la mía y lo ha sido toda mi vida. Es un gran tormento, pero al mismo tiempo también un gran placer. Es una conciencia poderosa, una necesidad de autoevaluación, y la presencia en su naturaleza de la necesidad de obligación moral hacia usted misma y hacia la humanidad. Eso es lo que significa esa dualidad»[16].

Estas palabras ofrecen una visión de su psique, y también del significado moral de todos los supuestos personajes «esquizofrénicos» que retrata. «Si tuvieran un intelecto menos desarrollado» —escribe— «si fueran limitados, su conciencia les afectaría menos y no habría esa dualidad. Por el contrario, resultaría una vanidad muy grande. Pero la dualidad es, sin embargo, un gran tormento». El valor moral positivo que se asigna al «sufrimiento» en la obra de Dostoievski es siempre esa lucha interior con el yo; y la única fuente de consuelo es acudir a Cristo. Como aconseja a la señora Yunge: «Si crees (o tienes muchas ganas de creer), entrégate por completo a Él y el tormento de esa escisión se apaciguará en gran medida y recibirás una respuesta emocionalmente espiritual, y eso es lo principal»[17].

A pesar de llevar una vida social y pública que habría resultado agotadora incluso para un hombre más joven, el trabajo en *Los hermanos Karamázov* prosiguió a buen ritmo. Dostoievski había enviado el Libro 9 a Liubímov a principios de enero, y envió el Libro 10 en algún momento entre finales de marzo y principios de abril. Al mismo tiempo, fuera cual fuese el estatus que Dostoievski había alcanzado en la vida literaria rusa, una referencia en el número de abril de la revista liberal occidentalizadora *El Mensajero Europeo* le recordaba algunas de las vergüenzas de su juvenil debut literario. Esta influyente revista había publicado una serie de memorias de la década de 1840 por parte de Annenkov, más tarde publicada como *La década extraordinaria*, un libro que ocupa su lugar justo después de *Pasado y pensamientos*, de Herzen, como el retrato más penetrante y perspicaz de la época. Se dedican muchas páginas a Belinski, la figura central de la época, y la respuesta entusiasta del crítico a la primera novela de Dostoievski, *Pobres gentes*, proporciona parte de la historia. Pero Annenkov, que era el confidente ruso más cercano a Turguénev y le servía de factótum literario, no pudo resistirse a devolverle a Dostoievski la caricatura mortal de Turguénev en *Los demonios* y el reciente incidente en el banquete. Según Annenkov, el joven Dostoievski se envaneció tanto por su recién adquirida fama que pidió a Nekrásov, el editor de *El Almanaque de Petersburgo*, «que distinguiese [*Pobres gentes*] de todas las demás obras mediante un signo tipográfico especial, por ejemplo, unos ribetes. De hecho, la novela estaba rodeada de esos ribetes en el *Almanaque*»[18].

Indignado por esta acusación, Dostoievski envió una carta a Suvorin, quien unos días más tarde publicó un desmentido en su periódico conservador petersburgués *Nuevo Tiempo* (*Novoe Vremya*). Después de que otros articulistas se sumaran a la contienda, Dostoievski puso fin a la controversia pidiendo a Suvorin que publicase lo siguiente: «Hemos recibido una declaración formal de F. M. Dostoievski de que nunca ocurrió, ni pudo ocurrir, nada parecido a lo que se afirmó en *El Mensajero Europeo*»[19]. Dostoievski tenía la intención de responder extensamente en su *Diario* de 1881, ya que las habladurías sobre esos «ribetes» habían puesto en duda su relato de las relaciones con Belinski, y «si no me opongo, dirán que [la versión de Annenkov] es la correcta»[20]. Dostoievski «estaba tan enfurecido por las calumnias de Annenkov», escribe Anna, «que resolvió no saludarlo si se lo encontraba en el festival de Pushkin, y si Annenkov se le acercaba se negaría a darle la mano»[21].

El festival de Pushkin que Anna menciona era la inauguración prevista de un monumento a Pushkin en Moscú junto a una serie de recepciones públicas, discursos y banquetes para celebrar al poeta nacional ruso. El prestigio del romántico y aristocrático Pushkin se había visto considerablemente dañado por la campaña llevada a cabo contra él, y contra el arte en general, por los articulistas radicales de la década de 1860. Sin embargo, la gran mayoría de los rusos cultos leían y admiraban a Pushkin, cuyos poemas formaban parte del programa escolar, y la idea de erigir un monumento en su honor en Moscú llevaba tiempo circulando. En 1871 se puso en marcha una suscripción para recaudar fondos. Después de varios concursos, el escultor A. M. Opekushin fue elegido para crear la estatua a escala real; el evento en el que se descubriría, junto con los demás actos previstos, se programó finalmente para el 5-9 de junio de 1880. Dostoievski había escrito algunas ideas para un artículo sobre Pushkin cuando recibió el 5 de abril una carta de Serguéi Yuriev, presidente de la Sociedad de Amantes de la Literatura Rusa (encargada de los preparativos de la fiesta). Yuriev ya había pedido a Dostoievski que contribuyese con una nueva novela a su revista *Pensamiento Ruso*; esta vez le pedía una contribución sobre Pushkin. Dostoievski dudó de que «pudiera encontrar tiempo para escribir algo», pero prometió tener presente a su revista[22].

El mes de abril estuvo tan repleto de compromisos sociales que le fue imposible

suministrar a *El Mensajero Ruso* una nueva entrega. «Soy realmente incapaz de escribir aquí», escribió disculpándose a Liubímov. «*Los Karamázov* tienen de nuevo la culpa de ello. Viene tanta gente a verme todos los días a propósito de ellos, tanta gente […] me invita a sus casas […] ¡que ya no puedo más y ahora huyo de Petersburgo!». Dostoievski planeaba partir hacia Stáraya Rusa «en una semana, y en tres semanas tendré toda la novela terminada»[23].

Si hubiera podido trabajar ininterrumpidamente en Stáraya Rusa podría haber estado más cerca de cumplir el optimista calendario previsto por su editor. Sin embargo, el 1 de mayo recibió otra carta de Yuriev, escrita en nombre de la Sociedad de Amantes de la Literatura Rusa, en la que le pedía que «honrara la memoria del gran poeta» hablando en una de las sesiones públicas que tendrían lugar tras la inauguración del monumento[24]. Una carta privada de Yuriev le instaba a preferir la celebración de Moscú a la que también tendría lugar en Petersburgo, y enumera los nombres de otros participantes que estarían presentes: Iván Aksakov, Písemski, Ostrovski, Turguénev. El 4 de mayo, en una reunión de la Sociedad de Beneficencia Eslava, Dostoievski (que había sido elegido recientemente vicepresidente) fue nombrado representante de la sociedad para las festividades de Moscú, y aceptó la invitación de Yuriev al día siguiente[25].

El 8 de mayo fue invitado de nuevo por el Gran Duque Konstantin y leyó fragmentos de *Los hermanos Karamázov*, incluyendo, a petición de su anfitrión, la confesión de Zosima, que el Gran Duque consideraba una de las mejores piezas que Dostoievski había escrito. Durante toda la velada, la *tsarevna* «escuchó con mucha atención y estuvo en éxtasis»; una de las damas lloró abiertamente[26]. Una vez cumplida esta gratificante obligación, la familia partió hacia Stáraya Rusa en algún momento entre el 9 y el 11 de mayo.

[1] Citado en P. Zaionchkovsky, *Krisis samoderzhaviya na rubezhe 1870-1880-kh godov*, Moscú, 1964, p. 148.
[2] *Letopis*, *zhizni i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, ed. N. F. Budanova y G. M. Fridlender, 3 vols., San Petersburgo, 1995, 3, p. 379.
[3] *Ibid*., 379.
[4] *Ibid*.
[5] El texto de este discurso se encuentra en *PSS*, 30/Bk. 2, pp. 47-48.
[6] *Biografiya*, p. 366; citado en I. Volgin, *Posledny god Dostoevskogo*, Moscú, 1986, p. 84.
[7] *Letopis*, 3, p. 381.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*., pp. 381-382.
[10] *Ibid*.

[11] Citado del Diario de A. S. Suvorin en VOLGIN, *Posledny god Dostoevskogo*, p. 141.
[12] *Letopis*, p. 384.
[13] *LN* 86, Moscú, 1973, p. 496.
[14] *Ibid*.
[15] *Letopis*, p. 384.
[16] *SS*, 30/Bk. 1, pp. 147-149; 11 de abril de 1880.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*., p. 335. Un poema satírico sobre Dostoievski, escrito conjuntamente por Turguénev y Nekrásov, había circulado entre los miembros de la *Pléiade* de Belinski de jóvenes escritores durante 1845-1846. Contiene una referencia jocosa a una historia suya enmarcada «con ribetes», y la anécdota suscitada por Annenkov convierte esta broma en un hecho.
[19] *Ibid*., p. 155; 14 de mayo de 1880.
[20] *PSS*, 27, p. 198.
[21] Anna DOSTOIEVSKI, *Reminiscences*, p. 330.
[22] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 147; 9 de abril de 1880.
[23] *Ibid*., pp. 151-152; 29 de abril de 1880.
[24] *LN* 86, Moscú, 1973, p. 509.
[25] *Ibid*., pp. 153-154; 5 de mayo de 1880.
[26] *LN*, p. 137.

56.
EL FESTIVAL PUSHKIN

EL FESTIVAL DE PUSHKIN EN Moscú en la primavera de 1880 ha sido recordado por la posteridad en gran parte debido a la sensación creada por la apasionada apoteosis del gran poeta que realizó Dostoievski. Sin embargo, en aquella época, el acontecimiento adquirió una importancia considerable debido al tenso y ominoso clima sociopolítico del país, que confería un tinte político a cualquier gran manifestación de la opinión pública. En este caso, la flor y nata de la intelectualidad rusa se reunió en la antigua capital (así como en otras grandes ciudades) para elogiar a un poeta que había provocado el descontento de Nicolás I, había sido enviado al exilio y tenía amigos cercanos entre los revolucionarios decembrinos de 1825. Tal celebración no tenía precedentes y, de hecho, se sintió como una demanda implícita de la libertad de expresión que aún faltaba en la literatura y la sociedad rusas.

Además, la iniciativa de esta empresa partió de particulares (un grupo de compañeros de clase supervivientes de Pushkin en el liceo de Tsárskoye Seló), y los fondos para la estatua se recaudaron por suscripción privada. Finalmente, el proyecto fue aprobado e incluso patrocinado por la corona, y la Duma de Moscú aceptó pagar los gastos de todos los invitados; pero los participantes no tenían la sensación de estar participando en ningún acto oficial. Por el contrario, como dijo un observador, aquí «por primera vez se manifestó un anhelo social con una libertad muy amplia. Los asistentes se sintieron ciudadanos que disfrutaban de una plenitud de derechos»[1].

Además, la aceptación oficial de este esfuerzo independiente fue vista posiblemente como el augurio de una nueva era en las relaciones entre el zar y los intelectuales. De hecho, como testimonio de la influencia que la clase culta había empezado a ejercer, el conde Loris-Melikov dio instrucciones al gobierno de Moscú para que no exigiera la aprobación previa de los discursos que se pronunciarían después de la inauguración. «Aquí, en Petersburgo», se queja Dostoievski a Yuriev, «en la más innovadora lectura literaria […] cada línea, incluso una escrita hace veinte años, [tiene que ser] sometida […] a un permiso previo para su lectura. ¿Realmente van a permitir que se lea algo recién escrito sin que alguien lo censure previamente?»[2]. Se creó una atmósfera de expectación; ¡quizá se produzcan aún más concesiones por parte del gobierno! Lo que parecía un acontecimiento puramente cultural

adquirió así —como solía ocurrir en Rusia, donde no era posible ningún tipo de debate político sin trabas— un importante subtexto político y social. En un plano más personal, este subtexto se vio dramatizado por la culminación del duelo ideológico que Turguénev y Dostoievski mantenían desde mediados de la década de 1860.

El 19 de mayo, Dostoievski escribió para felicitar a Pobedonostsev por su onomástica, y también para desearle «todo el éxito posible en sus nuevas labores» como procurador jefe del Santo Sínodo, el consejo que supervisa la Iglesia Ortodoxa Rusa. Al informarle del inminente viaje a Moscú, Dostoievski revela algunas de las disensiones ideológicas que habían empezado a surgir en los preparativos del gran acontecimiento. Así, escribe: «Ya he oído de pasada, incluso en Petersburgo, que allí en Moscú hay una camarilla que hace estragos […] y que temen ciertas palabras *reaccionarias* que podrían pronunciar *algunas personas* en las sesiones de los Amantes de la Literatura Rusa»[3]. Dostoievski, sin embargo, declara con firmeza: «He preparado mi discurso sobre Pushkin, y precisamente con el espíritu más *extremo* de mis (es decir, *nuestras*, me atrevo a expresar así) convicciones, y por ello espero, tal vez, una cierta cantidad de insultos […] pero no tengo miedo; uno debe servir a su causa, y hablaré sin temores. Los profesores de allí le rinden pleitesía a Turguénev, que se está convirtiendo absolutamente en un enemigo personal mío».

En el trasfondo de estos comentarios está el intento de la Sociedad de Amantes de la Literatura Rusa de prohibir a Katkov que hablase. El comité de la sociedad encargado de organizar los festejos estaba ideológicamente en consonancia con la orientación occidentalizadora de los profesores influyentes de la Universidad de Moscú, que se sentían reforzados por la presencia de Turguénev. Este había regresado a Rusia para la celebración y había sido nombrado miembro honorario de la sociedad. Turguénev y Katkov eran enemigos desde hacía tiempo, y este último había atacado recientemente al novelista por simpatizar con los revolucionarios. Además, Katkov había ofendido a los intelectuales al oponerse al llamamiento de Loris-Melikov para que colaborase, por considerar que era un primer paso para debilitar el poder del autócrata. «No es necesario buscar el apoyo y la ayuda de la sociedad», había escrito tras la explosión del Palacio de Invierno. «Solo la disciplina en las filas del Estado, que hará que todos en ellas teman desviarse de su deber y engañar al poder supremo, y el patriotismo en las esferas cultivadas de la sociedad: eso es lo que se necesita»[4]. Así pues, para Turguénev fue sencillo convencer al comité de que incluyera a Katkov en la lista negra, a pesar de que este era miembro de la sociedad y había defendido el valor del arte de Pushkin contra los ataques de los críticos radicales en la década de 1860. También se intentó incluir a Dostoievski en la lista negra debido al incidente que se produjo en la cena de Turguénev el año anterior, pero Dostoievski tenía demasiados admiradores, incluido el presidente de la sociedad, Yuriev, para que este esfuerzo tuviera éxito.

El 22 de mayo, Dostoievski abandonó Stáraya Rusa acompañado por Anna, los niños y su suegra. Anna había deseado viajar ella misma a Moscú con los niños, pero tal expedición estaba fuera de sus posibilidades. Preocupada por la salud de Dostoievski, en vista de la tensión prevista, Anna le hizo prometer que le escribiría todos los días, y él cumplió fielmente su palabra, a menudo escribiendo no una sino dos veces. De este modo, existe un relato completo y de primera mano de la vorágine de actividades en las que se vio envuelto durante una estancia que se esperaba que no durase más de una semana, pero que se prolongó durante veintidós días.

Esta prolongación se debió en parte a la muerte de la zarina María Alexandrovna el mismo día de la partida de Dostoievski. Dostoievski se enteró por sus compañeros de viaje, y lo primero que pensó fue que las festividades se cancelarían, pero decidió continuar su viaje.

Al llegar a Moscú, pasó la mañana devolviendo las visitas de varios notables, entre ellos Iván Aksakov, y luego fue a visitar a Yuriev. «Un encuentro entusiasta en el que no faltaron los besos», relata con un toque de ironía. No le impresionó en absoluto el editor, al que compara con el atolondrado Repetilov de la obra de Griboyedov *Ay de la sabiduría*. «Es un cabeza de chorlito como persona, un Repetilov con otros ropajes». Esa noche fue a ver a Liubímov y Katkov, que lo recibieron cordialmente, pero que esperaban ansiosamente una nueva entrega de su novela para junio («cuando llegue a casa tendré que trabajar como el diablo»)[5].

Se había organizado una cena en honor de Dostoievski en el Hermitage el día 25 porque «todos los jóvenes escritores moscovitas están tremendamente ansiosos por conocerme». Asistieron veintidós invitados, entre ellos Iván Aksakov y Nikolái Rubinstein, fundador y director del Conservatorio de Moscú, a quien se le habían encargado los arreglos musicales del festival; también había cuatro profesores universitarios. Quedó impresionado por la suntuosidad de la comida: «Codornices, espárragos increíbles, helado, un río de vinos de categoría y champán […] después de la cena, junto al café y los licores aparecieron doscientos magníficos y costosos cigarros». Se pronunciaron seis discursos laudatorios y «se mencionó mi "gran importancia como artista de sensibilidad mundial", como articulista y como ruso [...]. Todo el mundo estaba entusiasmado [...]. Yo respondí a todos con un discurso bastante exitoso que produjo un gran efecto; además, hice de Pushkin el tema del discurso»[6].

Durante la cena, Dostoievski anunció que pensaba marcharse el día veintisiete y, según cuenta a Anna, «se armó un barullo impresionante: "No dejaremos que se vaya"». Antes, el príncipe Dolgoruki había comunicado a los representantes de la sociedad que los festejos tendrían lugar entre el 1 y el 5 de junio, y Dostoievski fue amonestado: «Todo Moscú estará apenado e indignado si usted se va»[7]. Cuando alegó que tenía que trabajar en *Los hermanos Karamázov*, se propuso insistentemente que se enviara una delegación a Katkov para exigir una revisión del calendario de publicación. Ante estas presiones, vaciló y dijo que tomaría una decisión al día siguiente.

El 27 de mayo se enteró de que la Duma de Moscú pagaría el alojamiento y la comida de todos los delegados invitados. Lejos de alegrarse, se opuso enérgicamente, pero le dijeron que insultaría a todo Moscú si persistía en su negativa. Incluso los miembros supervivientes de la familia de Pushkin, que residían en el mismo hotel, habían aceptado la hospitalidad de la Duma. En vista de la preocupación de Dostoievski por los gastos, se podría pensar que su resistencia era fingida, pero un escritor que se sabe que ha aceptado cualquier tipo de apoyo oficial se supone que ha perdido su independencia, y Dostoievski deseaba evitar esa imputación a toda costa. Así, le dice a Anna que «irá a cenar a restaurantes a propósito para reducir al máximo la factura que el hotel presentará a la Duma»[8]. No quería que se extendieran las habladurías de que estaba explotando indebidamente la situación en su propio beneficio.

En la tarde del 26 de mayo se supo que las ceremonias tendrían lugar el 4 de junio, y la mayoría de las diputaciones, procedentes de todas las partes de Rusia, decidieron quedarse. Los preparativos para el gran acontecimiento estaban en pleno apogeo; «las ventanas de los edificios que rodean la plaza se están alquilando a razón de cincuenta rublos la ventana»[9]. Dostoievski explicó de nuevo a Anna que «*debo* quedarme [...] no es solo [la Sociedad] la que me necesita, sino todo nuestro partido, toda nuestra idea, por la que llevamos luchando treinta años, porque el partido hostil (Turguénev, Kovalevski y casi toda la universidad) quiere definitivamente restar importancia a Pushkin como portavoz del carácter nacional ruso, negando ese mismo carácter nacional […]. He luchado por esto toda mi vida y no puedo huir

del campo de batalla en este momento»[10]. Además, como le había dicho a Anna (siempre más práctica) justo el día anterior, «si mi discurso en la reunión de gala es un éxito, entonces en Moscú (y por lo tanto también en Rusia) a partir de ese momento seré más conocido como escritor (es decir, en el sentido de la eminencia ya ganada por Turguénev y Tolstoi). Goncharov, en cambio, que no sale de Petersburgo, es conocido aquí, pero de lejos y con frialdad»[11].

A Turguénev se le asignó la delicada y poco envidiable tarea de viajar a Yasnaya Polyana para persuadir a Tolstói de que asistiera a la celebración de Pushkin, a pesar de que Tolstói había renunciado a la literatura por razones comparables a las de los críticos radicales que habían denunciado a Pushkin en la década de 1860. No se sabe qué ocurrió durante su encuentro del 2 y 3 de mayo, pero Grigorovich, un chismoso empedernido, le dijo a Dostoievski que «Turguénev, que ha vuelto de ver a Lev Tolstói, está enfermo, mientras que Tolstói casi ha perdido la cabeza, y quizás la haya perdido del todo»[12]. Un día después, Tolstói informa a Strájov: «He tenido muchas conversaciones interesantes con Turguénev. Hasta ahora […] la gente ha dicho: "Qué hace Tolstói, trabajando en esta tontería o la de más allá. Hay que decirle que deje esas tonterías". Y siempre ha ocurrido que las personas que daban consejos se avergonzaban y se asustaban de sí mismas. Creo que también ocurrió lo mismo con Turguénev. Me resultó doloroso y reconfortante estar con él. Y nos separamos amistosamente»[13]. Hay sin embargo otro informe que afirma que Turguénev se sintió «herido y ofendido» por el encuentro. En una carta posterior, Dostoievski escribe: «Katkov también confirmó que Lev Tolstói ha perdido bastante la cabeza. Yuriev ha intentado que lo vea […]. Pero no voy a ir, aunque sería muy interesante»[14].

El 31 de mayo recibió por fin una carta de Anna y se sintió muy aliviado: «Es como si me hubiese quitado un gran peso de encima». La providente Anna le había encargado la tarea de inscribir el nombre de su hijo Fiódor en el registro de la nobleza de Moscú; pero tras varios recordatorios, le contestó que «en primer lugar, aunque fuera posible, no tengo tiempo, y lo más importante es que hay que hacerlo desde Petersburgo»[15]. Ese día se había celebrado una reunión en el alojamiento de Turguénev para hacer los últimos preparativos, y dos días después Dostoievski se queja a Anna de haber sido excluido. La mañana del 1 de junio se enteró de que, en lugar de las lecturas que se le habían asignado inicialmente, le habían dado "El Profeta" de Pushkin, que por supuesto se sabía de memoria. «Probablemente no rechace "El Profeta", pero ¿cómo es que no me lo han notificado oficialmente?»[16].

Esta falta de delicadeza no fue nada comparada con el golpe que recibió Katkov ese mismo día. Al visitarlo esa noche, Dostoievski se encontró con Liubímov, quien le dijo que Yuriev, en nombre de la sociedad, había retirado su invitación a Katkov como editor de *Noticias de Moscú*, pues allí habían aparecido los ataques de Katkov a la *intelligentsia*, alegando que su invitación había sido enviada por error. Dostoievski se indignó ante esta muestra de partidismo ideológico, aún más cuando se enteró por el incontenible chismoso Grigorovich de que «Yuriev fue obligado a firmarlo, principalmente por Kovalevski, pero también por Turguénev». «Es una vileza», se indignaba Dostoievski, «y si no estuviera tan involucrado en estos festejos quizá rompería las relaciones con ellos»[17].

El 3 de junio, Dostoievski acudió a una reunión del comité ejecutivo de la sociedad, donde —a pesar de sus sospechas previas— se tomaron las disposiciones finales. «Todo se arregló para la satisfacción general de todos», le dice a Anna con satisfacción. «Turguénev se mostró bastante amable conmigo, mientras que Kovalevski (un grandullón y enemigo de nuestras ideas) no dejaba de mirarme fijamente». Leyó su discurso de Pushkin «el segundo día de la reunión de la mañana, y en la noche del día 6 leo la escena de Pimen de *Boris*

Godunov, el día 8, voy a leer tres poemas de Pushkin (dos de "Canciones de los eslavos occidentales"), y al final, para concluir las celebraciones, "El profeta"». Sus interpretaciones públicas de este poema siempre han causado sensación y se han hecho merecidamente famosas. «Me pusieron a propósito para el final para producir un efecto»[18].

Al regresar a su hotel a las diez, encontró una tarjeta de Suvorin y se apresuró a ir al hotel donde este aliado de Petersburgo se alojaba con su esposa. «Me alegré muchísimo. Por sus artículos ha caído en desgracia para la Sociedad [de Amantes de la Literatura Rusa], igual que Katkov»[19]. Suvorin había escrito varios artículos atacando a la revista *Pensamiento Ruso* de Yuriev y, aunque no defendía directamente a Katkov, había arremetido contra sus enemigos. Estas opiniones habían bastado para que la Sociedad le hiciera el vacío. «No le dieron ni siquiera una entrada para participar en alguna reunión matutina». Dostoievski y Grigorovich planeaban visitar el Museo de Antigüedades del Kremlin al día siguiente, y Suvorin les rogó que lo «llevaran a él y a su mujer». «Pobre hombre», comenta Dostoievski, «parece aburrido con su mujer», una actitud muy alejada de sus propios sentimientos. Respondiendo a la burlona acusación de Anna de que «no te quiero», confiesa: «Sigo teniendo sueños terribles, pesadillas todas las noches, en las que me traicionas con otros»[20].

Las ceremonias oficiales de apertura de las "Jornadas Pushkin" comenzaron el 5 de junio. Por la tarde, las ciento seis delegaciones fueron recibidas en el salón de la Duma por el príncipe Oldenburgski, jefe de la comisión para el monumento a Pushkin, y el gobernador general Dolgoruki. «El alboroto, el caos, es imposible de describir», escribe Dostoievski. Cada delegación avanzó por turnos hasta un escenario cubierto de exuberante vegetación y dominado por un gran busto de Pushkin, a cuyos pies depositaron sus coronas (a Dostoievski lo había atormentado el problema de adquirir dicha corona y pagarla de su propio bolsillo). A continuación, los delegados leyeron discursos, y los comentarios de la prensa sobre los méritos de estas muestras de oratoria no fueron nada elogiosos. El escritor populista Gleb Uspenski, que cubrió el festival para *Notas de la Patria*, subrayó que «hubo discursos tan extraños que, aunque uno quisiera, no podría localizar con precisión dónde se encontraba su tema principal»[21]. Dostoievski no dice nada sobre la oratoria, pero menciona que consiguió hablar con la hija de Pushkin mientras hacía cola, y que «Turguénev se acercó cortésmente», al igual que el dramaturgo Ostrovski, «el Júpiter local»[22].

El 7 de junio comienza su carta a Anna con un relato de los acontecimientos del día anterior, cuando se inauguró y dedicó el monumento a Pushkin. Sin embargo, su pluma vacila a la hora de describir este acontecimiento trascendental. «No podría describirlo ni siquiera en veinte páginas, y además, no tengo ni un momento de tiempo. Durante tres noches he dormido solo cinco horas de media, y esta noche también»[23]. Como preludio a la inauguración, se había celebrado una misa en el monasterio de Strastnoi, justo al otro lado de la plaza del monumento, y el metropolitano Makari —miembro de la sociedad— deseó solemnemente un «recuerdo eterno» a la sombra de Pushkin. El plan era que el metropolitano Makari encabezara una solemne procesión desde la iglesia hasta la estatua, a la que rociaría con agua bendita, pero el clero permaneció dentro de la iglesia y la estatua no recibió la esperada bendición. Algunos protestaron que tal bendición sería un sacrilegio. Así pues, sin la participación del clero, las procesiones marcharon a los acordes de «cuatro orquestas y varios coros y grupos de escolares» dirigidos por Rubinstein. «Los delegados llevaban insignias y coronas de flores; algunos ondeaban banderas rojas, blancas y azules con el nombre de su delegación estampado en oro»; otras pancartas llevaban los nombres de los poemas de Pushkin[24].

La inauguración produjo una explosión de histeria, y todos los relatos coinciden en que

«la gente estaba "enloquecida de felicidad"; muchos lloraron, e incluso el más duro de los periodistas admitió después haber derramado algunas lágrimas». Un columnista de *Voz* escribió: «Cuántos apretones de manos sinceros, cuántos besos buenos y honestos se intercambiaron, a menudo entre personas que ni siquiera se conocían»[25]. Hay que tener en cuenta este estado de ánimo generalmente extático para calibrar lo que Dostoievski nos cuenta sobre los fervientes testimonios de admiración que le prodigaron incluso antes de su discurso. Una vez inaugurada la obra, las delegaciones desfilaron hasta el monumento y depositaron sus coronas de flores al ritmo de "El Profeta" de Meyerbeer.

Esa noche, una cena celebrada bajo los auspicios de la Duma de Moscú iba a ir seguida de la primera de las lecturas de los importantes autores presentes. Además, a pesar de las maniobras de la Sociedad, Katkov había sido invitado a hablar como miembro de la Duma. Gaideburov, editor de la *Semana*, revista afín a los populistas, que llamó a Dostoievski justo antes de la cena, constató su agitación. «Me he pasado por casa de Dostoievski y he visto que se encuentra en un estado horrible; tiene un cierto temblor en todo el cuerpo, en los ojos —ansiedad—, en los movimientos —irritación y alarma—. Sabía que era una persona muy nerviosa e impresionable, que se entregaba apasionadamente a todas las emociones, pero nunca lo había visto en semejante estado». Cuando Gaideburov le preguntó qué le pasaba. «"Ah, ¿qué va a pasar, qué va a pasar?", exclamó en respuesta con desesperación»[26]. Gaideburov entendió que se refería a la inminente cena y al discurso de Katkov. El paria podría ahora decir lo que pensaba, y el resultado podría ser, como Dostoievski había temido un día antes, que la gente llegase a las manos.

Sin embargo, cuando Katkov tomó la palabra, habló de la celebración como un «día sagrado de la paz» y esperó que «tal vez este acercamiento pasajero nos sirva como prenda para una unidad más duradera en el futuro que lleve a la extinción, o al menos a la mitigación, de las hostilidades». Concluyó con el famoso brindis poético de Pushkin: «¡Que brille el sol, que cesen las tinieblas!». Estas pacificadoras palabras fueron en general bien recibidas y suscitaron algunos aplausos (dependiendo del periódico que se leyera). Tanto Aksakov como Gaideburov se levantaron para felicitar al orador, pero cuando Katkov extendió su brazo para chocar las copas con Turguénev, este se apartó. Según Kovalevski, Dostoievski y Turguénev hablaron de ello más tarde. «Hay cosas que son imposibles de olvidar», afirmó Turguénev. «¿Cómo podría tender la mano a una persona a la que considero un renegado?»[27].

Durante la cena del 6 de junio, que comenzó a las cinco de la tarde, «dos señoras», como le dice a Anna, «me trajeron flores», pero este homenaje no pudo superar su decepción por lo que ocurrió esa noche, cuando leyó las piezas que le habían asignado, junto con Písemski, Ostrovski, Grigorovich y, por supuesto, el único otro participante que le importaba: Turguénev. «Leí la escena de Pimen», le escribe a Anna al día siguiente. «Dicen que leí magníficamente, pero también que no pudieron oírme muy bien». Aunque le «saludaron maravillosamente» y le fueron a aplaudir tres veces, seguía sintiendo que le habían superado: «A Turguénev, que leyó muy mal, le aplaudieron más que a mí»[28].

Turguénev había sido recibido clamorosamente por el público, y uno de los poemas que leyó, "De nuevo en la patria", tuvo una resonancia especial por su propio autoexilio. Sin embargo, Dostoievski persistía sospechosamente en creer que Kovalevski había organizado una claque («un centenar de jóvenes gritaban enloquecidos cuando salía Turguénev») y que su propósito, además de aplaudir a Turguénev, «era humillarnos [a los no liberales] si íbamos contra ellos». Con todo, no pudo quejarse de no ser jaleado por el público. «El recibimiento que me ofrecieron ayer fue increíble. Durante el intermedio pasé por la sala y una horda de gente, jóvenes, gente entrada en años y señoras, se abalanzaron sobre mí diciendo: "Usted es

nuestro profeta. Usted nos ha hecho mejores desde que leímos *Los hermanos Karamázov*". En resumen, estoy convencido de que *Los hermanos Karamázov* tiene una importancia colosal»[29]. Toda esta apreciación era solo un anticipo de lo que ocurriría al día siguiente.

Las dos figuras literarias más importantes del festival de Pushkin eran Turguénev y Dostoievski, y su rivalidad apenas disimulada subyacía a todos los rituales solemnes de la ocasión. Cada uno de ellos hizo una lectura completamente diferente de Pushkin: Turguénev lo consideró en el contexto de la literatura europea, y Dostoievski proclamó que su genio era igual, si no superior, a todo lo que el genio europeo había producido. Cada uno de ellos presentó no solo una visión literaria crítica de Pushkin, sino también, implícitamente, una evaluación de los logros rusos en relación con Europa. La discusión, como el público entendía bien, era por tanto solo nominalmente sobre una figura literaria; era también una repetición del antiguo debate occidentalizador-eslavo llevado a cabo en la cultura rusa durante todo el siglo XIX. En esta ocasión, la crónica histórica es clara: ¡Dostoievski salió triunfante! Le dio al público lo que había estado esperando oír, y logró una victoria que le sorprendió incluso a él mismo.

El 7 de junio, la primera sesión del festival de Pushkin, se abrió con unas palabras sobre el autor del único delegado extranjero que viajó, el eslavista francés Louis Léger. Se leyeron telegramas de Victor Hugo, Berthold Auerbach y Alfred Tennyson, pero el acontecimiento principal, muy esperado por todos —aunque por diferentes razones—, fue el discurso de Turguénev. Para componerlo, Turguénev se basó en dos conferencias que había dado sobre Pushkin en la década de 1860 y en su famoso artículo "Remembranza de Belinski", que había rendido homenaje al gran crítico que había definido por primera vez el lugar de Pushkin en la literatura rusa. De hecho, gran parte de lo que dice Turguénev sobre la posición histórica de Pushkin, en comparación con la de Lermontov y Gogol, se deriva de la famosa serie de ensayos de Belinski sobre el poeta.

Comienza declarando que Pushkin es «el primer artista-poeta ruso» y no escatima elogios al proclamarlo padre fundador de la literatura rusa moderna. Tras definir el arte como «la encarnación de los ideales que se encuentran en la base de la vida [*narodnoi*] de un pueblo, definiendo su fisonomía espiritual y moral», rápidamente pasa a algunos de los hechos conocidos de la carrera artística de Pushkin[30]. Imitando al principio modelos extranjeros (se menciona a Voltaire y Byron), Pushkin se liberó rápidamente de esa tutela y encontró su propia voz. Pero entonces, ante un público inflamado por el fervor patriótico, Turguénev equipara con bastante malicia el rechazo de Pushkin a los modelos extranjeros en su poesía con un rechazo igual a la propia poesía popular rusa: «El genio independiente de Pushkin se liberó rápidamente […] de la imitación de formas extranjeras y de la tentación de la falsificación de una tonalidad folclórica [*narodnoi*]». Cuando cedió a esta tentación, como en "Ruslán y Ludmila", produjo «la más débil de todas sus obras». En Rusia, «el pueblo sencillo» (*prostoi narod*) no lee a Pushkin más que el pueblo alemán a Goethe, el francés a Molière o el inglés a Shakespeare. Porque «todo arte es la elevación de la vida basada en un ideal, los que se quedan en el nivel de la vida ordinaria y cotidiana permanecen más bajos que este nivel ideal»[31].

Sin embargo, Goethe, Molière y Shakespeare son poetas *narodnoi* en el verdadero sentido de la palabra, que Turguénev define a su manera. Para él, significa impartir a los valores de la propia cultura un significado nacional, alcanzando así un nivel de universalidad que trasciende las meras fronteras de clase o regionales. Estos poetas representan sin duda a su pueblo, pero han absorbido de tal manera sus valores que los elevan al nivel universal del ideal. Para hacer hincapié en este punto, Turguénev desprecia el lema del «carácter folclórico

[*narodnost*] en el arte» como marca de los pueblos débiles, inferiores y esclavizados que luchan por preservar su existencia e identidad[32]. Rusia, afortunadamente, no es un país así, y por tanto no hay razón para que recurra a ese paliativo. En un momento en el que el populismo (*Naródnichestvo*) era el ideal sociopolítico y artístico dominante en la intelectualidad rusa, tanto en la derecha como en la izquierda, Turguénev estaba en total desacuerdo con el estado de ánimo de la gran mayoría de su público.

A continuación, plantea la cuestión crucial de si Pushkin puede ser considerado un poeta «nacional» en este sentido, igual a Shakespeare, Molière y Goethe, y responde evasivamente: «Por el momento, dejaremos la cuestión abierta». Sin embargo, no hay duda de que Pushkin «nos dio nuestra lengua poética, nuestra lengua literaria, aunque algunos sostienen que esa lengua no existe todavía porque solo puede provenir del "pueblo sencillo", junto con otras instituciones que preservan la tradición» (una alusión a las virtudes atribuidas a la comuna campesina rusa). El lenguaje de Pushkin, no obstante, expresa los mejores elementos del carácter ruso: su «encanto viril, su fuerza y su claridad, su verdad directa, la ausencia de engaño y de pose, [su] sencillez, la franqueza y la honestidad de sus sentimientos»[33]. Pero luego, para apoyar tales afirmaciones, Turguénev invoca las observaciones que le hicieron Victor Hugo y Prosper Merimée, como si su público ruso fuera a quedar impresionado por la aprobación de tan eminentes autoridades extranjeras. Turguénev cita también a Merimée aprobando «la ausencia de explicaciones y conclusiones morales» en la poesía de Pushkin[34]. Lo que Turguénev ofreció como un elogio artístico bien podría ser visto por su público como una negación de que la poesía de Pushkin tuviera cualquier relevancia moral.

Refiriéndose al rechazo radical de Pushkin en la década de 1860, que no hizo más que desarrollar la crítica iniciada por Belinski a finales de la década de 1840, lo explica como resultado del «desarrollo histórico de la sociedad en condiciones que dieron lugar a una nueva vida, que pasó de una época literaria a una política». La adoración del arte y de Pushkin cesó, y fue sustituido por el iracundo Lermontov, el satírico Gogol y «el poeta de la venganza y el dolor» (Nekrásov). Estos últimos se ganaron la adhesión de las generaciones siguientes y crearon un tipo de literatura diferente que respondía mejor a las necesidades morales y sociales de la época[35].

Turguénev se niega a condenar el ataque de los radicales a Pushkin, que reflejaba las nuevas realidades de la vida rusa, pero se alegra de que este periodo de iconoclasia artística parezca estar llegando a su fin. En la época de Pushkin, las *belles lettres* habían servido de expresión única de la sociedad rusa, pero llegó un momento en que los objetivos del arte como tal fueron totalmente barridos. «La esfera anterior era demasiado grande; la segunda la redujo a la nada; al encontrar sus límites naturales, la poesía se establecerá firmemente para siempre». Y entonces, tal vez, aparecerá un poeta «que merecerá plenamente el título de poeta nacional-universal, que no nos decidimos a dar a Pushkin, aunque tampoco nos atrevemos a privarle de él»[36].

Sigue un párrafo final a modo de panegírico, pero el daño ya estaba hecho. Como escribió Dostoievski a Anna, Turguénev «había denigrado a Pushkin al negarle el título de poeta nacional»[37]. Y este era también el sentimiento de gran parte del público. Por fin, Turguénev se había negado, aunque fuera de forma vacilante y reticente, a situar al ruso en el primer rango de los poetas europeos con los que se le había comparado. La euforia de la ceremonia se desinfló mucho con esta vergonzosa negativa, que parecía indicar la continua inferioridad de la cultura rusa, supuestamente celebrada, con respecto a Europa. El discurso de Turguénev dejó a su público con una sensación de «insatisfacción y vejación indistinta», por citar a Strájov[38]. Sus consideraciones, sutilmente equilibradas, intentaban unir un elogio de

Pushkin con una apología de su rechazo por parte de los críticos radicales de la década de 1860, y también había expresado su propia oposición, como occidentalizador liberal, a la idolatría eslavófila y populista del «pueblo». Todas estas opiniones no casaban bien con la acalorada temperatura emocional del momento, y él mismo fue muy consciente de su fracaso a la hora de conmover a su público.

El discurso de Turguénev, pronunciado por la tarde, fue seguido por una cena esa noche. «Los jóvenes», cuenta Dostoievski a Anna, «me saludaron ante mi rival, me trataron, me atendieron, me soltaron fervorosas parrafadas […] y eso antes de la cena». Se ofrecieron brindis, uno del dramaturgo Ostrovski a la literatura rusa, y se convenció a Dostoievski de que hablara. «Solo dije unas pocas palabras y hubo un rugido de entusiasmo, literalmente un rugido». Propuso un brindis por Pushkin como uno de los más grandes poetas, «el más puro, el más honorable, el más inteligente de todos los hombres rusos», dando así un anticipo de lo que proclamaría la tarde siguiente[39]. Al terminar la fiesta, fue rodeado por un grupo de jóvenes. Conversando con ellos, Dostoievski se quejó de su enfermedad, que le impedía trabajar, y luego, haciendo una pausa en silencio durante un momento, continuó «"Escribiré mi novela *Niños* y moriré". La novela *Niños*, según él, sería la continuación de *Los hermanos Karamázov*. En ella, los *niños* de la novela anterior aparecerían como los protagonistas»[40].

Dostoievski continúa describiendo cuánto lo adularon la noche anterior a su discurso: «A las 9:30, cuando me levanté para ir a casa, entonaron un hurra por mí en el que incluso la gente que no simpatizaba conmigo se vio obligada a participar. Entonces toda esta multitud bajó conmigo las escaleras y, sin abrigos ni sombreros, me siguió hasta la calle y me metió en un taxi. Y de repente empezaron a besarme las manos, y no una, sino decenas de personas, y no solo jóvenes, sino gente entrada en años. No, Turguénev solo puede contar con los miembros de una claque, mientras que los míos tienen verdadero entusiasmo». «Mañana, día 8, es mi día más fatídico», prosigue. «Por la mañana leo lo que he escrito»[41].

La sesión del 8 de junio se abrió con algunos comentarios introductorios y un poema, "A la memoria de Pushkin", escrito y leído por el antiguo compañero de Dostoievski en el círculo de Petrashevski, Alekséi Pleshcheev. A continuación, le llegó el turno a Dostoievski y, en palabras de Marcus Levitt, subió al podio «para quedarse sin más con el evento»[42]. Aunque hay muchos relatos de lo que se convirtió en un acontecimiento trascendental, ninguno nos lleva tan directamente al corazón como el suyo, escrito la noche de su asombroso triunfo. «No, Anya, no», escribe, «¡nunca podrás concebir e imaginar el efecto que produjo! ¿Qué son mis éxitos de Petersburgo? ¡Nada, *cero*, comparado con esto! Cuando salí, la sala tronó de aplausos y pasó mucho tiempo antes de que me dejasen leer. Saludé, hice gestos, rogando que me dejasen leer; no hubo manera: arrebato, entusiasmo (todo por *Los Karamázov*). Finalmente comencé a leer: me detuvieron los aplausos atronadores en todas y cada una de las páginas, y a veces incluso en cada frase. Leí en voz alta, con pasión»[43].

De Gleb Uspenski obtenemos la opinión de un observador externo que, al principio de la sesión, observó a Dostoievski sentado «tan tranquilamente como un ratón» (*smirnekhonko*) en el fondo del escenario, como si estuviera escondido, «garabateando algo en un cuaderno».

> Cuando le llegó el turno, el *smirnekhonko* subió a la tribuna de oradores, y no habían transcurrido ni cinco minutos y ya todos los presentes en la asamblea, sin excepción, todos los corazones, todos los pensamientos, todas las almas, estaban en su poder. Les habló con sencillez, exactamente igual que si estuviera conversando con un conocido, sin declamar engoladas frases elevando la voz ni agitar la cabeza. Con sencillez y claridad, sin la más mínima digresión o adorno innecesario, dijo al público que pensaba en Pushkin como alguien que expresaba los esfuerzos, las esperanzas y los deseos de ese mismo público, el que le escuchaba en ese momento, en esa sala. Le pareció posible,

por así decirlo, llevar a Pushkin a esa sala y, con sus palabras, aclarar a todos los allí reunidos algo sobre sus propias ansiedades actuales, la angustia que entonces sentían. Hasta Dostoievski, nadie había hecho eso, y esta fue la principal razón del extraordinario éxito de su discurso[44].

¿Cómo pudo Dostoievski lograr esta notable hazaña? Basándose en toda una vida de observaciones sobre Pushkin dispersas en su obra[45], y empleando su más brillante estilo crítico, une estas ideas en una poderosa síntesis que aclama a Pushkin como el heraldo poético de la gloriosa misión que Rusia ha sido llamada a cumplir en nombre de la humanidad. Dostoievski suele interpretar las obras literarias no en función de la personalidad del autor o de los problemas históricos y socioculturales con los que este se haya comprometido, sino siempre a la luz de alguna cuestión más amplia. Su crítica es, por tanto, un ejemplo de lo que Nietzsche llamaba el estilo «monumental» de la escritura histórica, en el que el asunto se convierte en una expresión simbólica de un tema mucho más amplio, ya sea psicológico, moral-metafísico o religioso. En este caso, convierte a Pushkin en un símbolo de su propio mesianismo ruso y de su exaltada concepción del «pueblo», que entonces armonizaba tan perfectamente con las emociones de la gran mayoría de su público.

Comienza citando a Gogol —«Pushkin es una manifestación extraordinaria y, tal vez, única del espíritu ruso»—, cita que borra nada más empezar la referencia de Turguénev a la sustitución del Pushkin artístico por el satírico Gogol. Para Dostoievski, Pushkin no solo era «extraordinario», sino sobre todo «profético», y es la esencia de esta profecía lo que pretende iluminar. Dostoievski divide la obra de Pushkin en tres periodos, aunque subraya que no pueden establecerse límites rígidos. «La opinión aceptada es que durante este primer periodo de su obra Pushkin imitó a los poetas europeos […] en particular a Byron». Sin embargo, Dostoievski insiste en que «incluso [sus imitaciones] expresaban la extraordinaria independencia de su genio. Las imitaciones nunca contienen el tipo de sufrimiento personal y la profundidad de la conciencia de sí mismo que Pushkin mostró».

Como ejemplo, toma el primer poema de Pushkin, “Los gitanos” (1824), en el que un noble ruso llamado Aleko abandona la civilización para vivir con su ama gitana y se une a su tribu errante. Dostoievski interpreta este escenario como un emblema de un dilema ruso fundamental, que dio origen a un nuevo tipo de personaje. «En Aleko, Pushkin ya había encontrado y plasmado brillantemente a ese infeliz errante en su tierra natal, ese histórico ruso sufriente que apareció inevitablemente en nuestra sociedad culta después de que esta se desprendiera del pueblo».

Al ampliar la creación de Pushkin de este tipo, consigue, en palabras de Uspenski, llevar a Pushkin a ese mismo salón. El «errante ruso» se ha convertido en «un elemento permanente» de la cultura, y Dostoievski imagina ahora a sus sucesores «huyendo hacia el socialismo, que todavía no existía en la época de Aleko». El «errante» de Pushkin se convierte así en un sosias de los jóvenes socialistas que colgaban de las vigas del auditorio y bebían cada palabra de Dostoievski, por no hablar de un socialista populista como el propio Uspenski. Y luego, aludiendo a los que ahora «toman esta nueva fe en un campo diferente y la trabajan con celo» (quienes «fueron al pueblo»), Dostoievski considera que añaden un rasgo adicional al carácter del «errante ruso». Lo que necesita ya no es algo puramente personal, sino algo universal: necesita «la felicidad del mundo entero para encontrar su propia tranquilidad».

Dostoievski retrocede para echar un vistazo a las raíces históricas de este tipo de carácter, fechándolo «justo a principios del segundo siglo tras las grandes reformas de Pedro el Grande»; fue entonces cuando la sociedad rusa culta se desprendió totalmente «del pueblo y

de la fuerza del pueblo». Por supuesto, la conciencia de este desprendimiento no afectó a la gran mayoría de los rusos, pero «basta con que le ocurra solo a "unos pocos elegidos" […] ya que a través de ellos la gran mayoría restante se verá privada de su tranquilidad». Aleko buscaba algo, aunque no sabía qué; pero de hecho él y quienes estaban como él buscaban «la verdad que alguien, en algún lugar, había perdido, y que simplemente no podía encontrar». Las generaciones rusas posteriores, en lugar de acudir a la naturaleza, se dirigieron al «orden histórico estable y a la vida civil y social bien establecida» de Europa en busca de esta verdad perdida. Sin embargo, esta búsqueda fue un autoengaño, porque «el caminante» debe encontrar la verdad «ante todo, dentro de sí mismo»; pero ¿cómo podría entender esta necesidad cuando se ha convertido en un extraño en su propia tierra natal, «no más que una brizna de hierba, arrancada de su tallo y llevada por el viento. Y puede sentirlo y sufrir por ello, ¡y a menudo sufrir tan dolorosamente!».

Los gitanos dicen que Aleko es «un hombre desdeñoso», y lo expulsan después de que cometa un asesinato por celos; y aunque Dostoievski reconoce que este clímax romántico es «inverosímil», acepta sin embargo la caracterización de Aleko como «real, y la percepción de Pushkin aquí [como] apta». Aleko sigue siendo un noble ruso que se aprovecha de su posición y «ataca con rabia a su oponente y lo castiga» cuando se siente ofendido. Pero Dostoievski también detecta en el poema una sugerencia de «la solución rusa» a la rabia de Aleko, «de acuerdo con la fe y la verdad del pueblo». Esta solución es: «Humíllate, oh hombre altivo; primero frena tu orgullo; Humíllate, oh hombre ocioso; primero trabaja en tu tierra natal»[46]. Aquí proclama Dostoievski su ideal positivo, que identifica con la «verdad» del pueblo. Exhortando al «errante ruso» —y a todos los que, como él, se encuentran en el auditorio— a llevar a cabo esa conquista de sí mismos, Dostoievski les asegura que «te embarcarás en una gran tarea y harás libres a los demás […] encontrarás la felicidad […] y por fin comprenderás a tu pueblo y su sagrada verdad». Ningún pasaje del discurso suscitó más comentarios, tanto positivos como negativos, que este llamamiento a la humildad y la sumisión.

Si «esta solución […] ya está fuertemente sugerida» en "Los gitanos", Dostoievski la encuentra aún más claramente expresada en *Eugenio Oneguin* (1833), cuyos primeros capítulos fueron compuestos durante la redacción de "Los gitanos". El personaje principal vuelve a «errar angustiosamente por su tierra natal y por lugares extranjeros» y es en todas partes un extraño. «Es cierto que ama su tierra natal, pero no tiene fe en ella» y mira «con una triste mueca burlona» a quienes sí tienen fe. Oneguin mata a Lenski «simplemente en razón del *spleen*», y ese *spleen* «puede haber sido causado por su anhelo de algún ideal universal». Compara a Oneguin con Tatiana, a quien ve como la encarnación del ideal ruso, y lamenta que el poeta no haya utilizado su nombre para su título; es ella, después de todo, la protagonista positiva de la obra. «Se podría incluso decir que un tipo positivo de mujer rusa de tal belleza casi nunca se ha repetido en nuestra literatura, excepto, tal vez, en el personaje de Liza en *Nido de caballeros* de Turguénev». Este homenaje a Turguénev fue inesperado y muy apreciado; estaba sentado en el escenario, y todo el mundo pudo ver que sopló un beso en dirección a Dostoievski cuando se hizo la halagadora referencia[47].

Al comparar a Oneguin con Tatiana, Dostoievski la convierte en alguien «que se encuentra sólidamente en su propia tierra natal» y es la encarnación de los verdaderos valores populares rusos (aunque de hecho ella no es más miembro del «pueblo» que el propio Oneguin). El rechazo de Oneguin al amor que ella le ofrece al principio de esta novela en verso se transforma en un ejemplo de su desprecio por los tesoros que se encuentran en su tierra natal. Aunque Dostoievski admite que «la trató honorablemente […]. La manera de

despreciar a la gente de Oneguin le hizo despreciar por completo a Tatiana cuando la conoció por primera vez, en una trastienda provinciana, y en la humilde imagen de una chica pura e inocente tan tímida en su presencia». No pudo apreciar sus excelentes cualidades morales porque «es un hombre de abstracciones, es un soñador inquieto y lo ha sido toda su vida». Oneguin no entendía a Tatiana, pero, después de las famosas estrofas que describen su visita a su habitación (Dostoievski habla de «su inigualable belleza y profundidad»), donde examina sus libros y baratijas extranjeras, por fin comprende su vacuidad esencial: «*Uzh ne parodiya li?*» («¿No es una parodia?»).

Solo más tarde, cuando la encuentra de nuevo como reina de la sociedad petersburguesa, «casada con un digno y viejo general a quien no puede amar porque ama a Oneguin», se ve de repente superado por sus encantos. Pero cuando se arroja a sus pies en señal de adoración, ella lo rechaza: «*No ya drugomu otdana | Ya budu vek emu verna*» («Pero me he entregado a otro | Y le seré fiel de por vida»). Dostoievski exalta esta decisión como la «apoteosis» de Tatiana; aquí habla específicamente «como una mujer rusa» y como la encarnación de los valores morales rusos, al menos tal y como los entendía Dostoievski. Y aquí también, como todo el mundo sabía, se estaba enfrentando a un famoso pasaje de Belinski en el que el crítico, bajo la influencia del socialismo utópico francés y de George Sand, se había negado a reconocer cualquier excelencia moral en la conducta de Tatiana. Belinski consideraba que su lealtad a un vínculo matrimonial no basado en el amor era inmoral y no digna de elogio (Kolia Krasotkin, inspirado por Belinski, había repetido como un loro esta crítica a Tatiana mientras exhibía su fanfarronería adolescente en las páginas de *Los hermanos Karamázov*).

No obstante, para Dostoievski la fidelidad de Tatiana proviene de su profundo arraigo en los valores del alma popular rusa. Se negó a evadir la responsabilidad moral de su propia decisión anterior. Sabía que el abandono de su marido «le causaría vergüenza y deshonra y significaría su muerte. ¿Y puede uno fundar la felicidad en la infelicidad de otro?». Dostoievski habla aquí con el mismo acento de Iván Karamázov al plantear la pregunta de si se puede construir un «edificio» de felicidad «si sus cimientos descansan sobre el sufrimiento de, digamos, una criatura insignificante, pero que ha sido despiadada e injustamente torturada». Esta pregunta demuestra la imposibilidad para Tatiana, como «alma rusa pura», de hacer otra cosa que no sea *sacrificarse*, en lugar de construir su propia felicidad sobre la destrucción de su inocente marido. Lo que sorprende a Dostoievski «es que durante tanto tiempo dudamos de la solución moral de esta cuestión».

Llevando su análisis de este embrollo un paso más allá, insiste en que Tatiana, aunque fuera libre, habría rechazado a Oneguin. Ella habría comprendido que su carácter no tenía sustancia, que él se había deslumbrado por su posición en la sociedad; su enamoramiento no es prueba de que haya llegado a comprender mejor los valores de su alma, de «la Tatiana que era tan humilde como antes». Lo que él llama «su fantasía; de hecho, él mismo es una fantasía». Pero ella, en cambio, «todavía tiene algo sólido e inamovible en lo que su alma puede apoyarse. Son sus recuerdos de la infancia, los recuerdos de su casa natal en la profundidad del campo donde comenzó su vida humilde y pura; es "la cruz y la sombra de las ramas sobre la tumba de su pobre nodriza"». Todos estos recuerdos «representan el contacto con su tierra natal, su pueblo natal y sus valores sagrados». Oneguin carece por completo de tal sustento: «No tiene tierra bajo sus pies, esta brizna de hierba llevada por el viento».

Así, concluye que, con Oneguin, Pushkin demostró ser «un gran escritor nacional [*narodny*]» que había «identificado la esencia más íntima de la clase alta de nuestra sociedad que estaba por encima del pueblo» y también «identificó el tipo de errante ruso, que continúa errando incluso en nuestros días». Pero además de representar esas imágenes negativas de la

vida rusa, Pushkin también «nos mostró toda una serie de tipos rusos positivamente bellos que encontró entre el pueblo». Además de Tatiana, Dostoievski menciona «el tipo de cronista-monje ruso» (Pimen en *Boris Godunov*) y algo más tarde "El cuento del oso" y una canción campesina de bebedores. A diferencia de otros escritores, que venían de un mundo diferente y cuya obra «muestra el deseo de elevar al pueblo a su propio nivel y hacer que se contente con ello», había algo en Pushkin «que lo hace *verdaderamente* afín al pueblo, algo que alcanza el nivel de la ternura de corazón simple». De Pushkin, como resultado, los rusos obtienen «la fe en nuestra individualidad rusa, nuestra esperanza ahora consciente en la fuerza de nuestro pueblo, y con ella nuestra fe en nuestra futura misión independiente en la familia de los pueblos europeos».

La última parte del discurso está dedicada al «tercer periodo» de la obra de Pushkin, en el que «nuestro poeta se erige como un fenómeno casi milagroso y sin precedentes», con una universalidad que supera incluso a los más grandes creadores de la literatura europea: Shakespeare, Cervantes, Schiller. En este periodo, Pushkin comenzó a escribir obras que «reflejan las imágenes poéticas de otras naciones y encarnan su genio». Dostoievski caracteriza expresivamente algunos de estos poemas, pero a diferencia de Turguénev, que había elogiado tales obras más bien a medias, les da una importancia fundamental. Ningún otro poeta o escritor de la literatura mundial tiene esta capacidad de entrar en el espíritu de otras culturas y reproducirlo en el mismo grado, porque ningún otro pueblo, salvo el ruso, posee tal empatía universal. «Esto solo lo encontramos en Pushkin, y en este sentido, repito, es único y, en mi opinión, profético». Fue «profético» porque esta característica de su obra, «su capacidad de infundir su espíritu en el espíritu de otras naciones», es precisamente indicativa de la gran misión que el futuro reserva al pueblo ruso.

El mesianismo de Dostoievski adquiere aquí una nueva fuerza y resonancia al estar prefigurado en Pushkin, y este vínculo respondía perfectamente a la necesidad de una visión edificante que sentía su público, agitado y expectante. La misión de Rusia, proclamaba Dostoievski, era «la unificación general de todos los pueblos de todas las tribus de la gran raza aria» (era la primera vez que empleaba la palabra «aria», lo que revela la influencia de la literatura antisemita de la época; esto provocó muchas críticas). A continuación, declaró que «todo nuestro eslavofilismo y occidentalización» no había sido más que un gran malentendido, porque «llegar a ser un verdadero ruso, llegar a ser completamente ruso, tal vez, significa simplemente (en última instancia, ténganlo en cuenta) llegar a ser un hermano de todos los pueblos, un *panhumano*, si quieren». A continuación, Dostoievski repite su afirmación de que la política exterior rusa, incluso en el pasado, había servido a Europa mucho más que a la propia Rusia.

Admitiendo que «mis palabras pueden parecer extáticas, exageradas y fantásticas», Dostoievski está dispuesto a seguir sosteniéndolas. Y en este punto realiza su jugada más magistral al identificar a Pushkin y a Rusia con el sentido kenótico del sentimiento religioso ruso, la reverencia por el Cristo sufriente y humillado. Después de todo, las reivindicaciones que había hecho para Rusia pueden parecer meramente pretenciosas; de hecho, ¿cómo podría una «tierra empobrecida y cruda» como Rusia reclamar un destino tan exaltado? «¿Seremos nosotros los que estamos llamados a pronunciar una nueva palabra a la humanidad?». Pero recuerda a sus oyentes que no está reclamando «la prominencia económica […] la gloria de la espada o la ciencia». Parafraseando y citando un poema de Tiútchev, entona: «"¡Nuestra tierra puede estar empobrecida, pero el propio Cristo, vestido de esclavo, atravesó esta tierra empobrecida y le dio su bendición! ¿Por qué no podemos contener Su última palabra?"». «Si mi idea es una fantasía», concluye, «entonces en Pushkin, al menos, hay algo en lo que esta

fantasía puede fundarse». Pero Pushkin murió joven, «e indudablemente se llevó a la tumba algún gran secreto. Así que debemos descifrar su secreto sin él», un secreto que, como seguramente creía Dostoievski, su discurso ya había hecho mucho por revelar.

El efecto de este discurso en el público fue absolutamente abrumador, y las emociones que desató pueden compararse con las efusiones histéricas típicas de los encuentros de los evangelistas estadounidenses. Las memorias de la época están llenas de descripciones, y podemos empezar con la imagen que nos da D. A. Liubímov —el hijo del editor de Dostoievski y entonces todavía un joven estudiante— de cómo terminó su intervención. «Dostoievski pronunció las últimas palabras de su discurso en una especie de susurro inspirado; bajó la cabeza y, en medio de un silencio sepulcral, comenzó a abandonar el podio con cierta prisa. La sala pareció contener la respiración, como si esperase algo más. De repente, desde las últimas filas se oyó un grito exaltado: "¡Lo has resuelto!" [el secreto de Pushkin], que fue retomado por varias voces femeninas en coro. Todo el auditorio comenzó a agitarse. Se oían los gritos: "¡Lo has resuelto!". Una tormenta de aplausos, una especie de estruendo, pisotones y gritos femeninos. No creo que las paredes del Salón de la Nobleza de Moscú, ni antes ni después, hayan resonado con semejante tempestad de éxtasis»[48].

El relato de Dostoievski a Anna sobre su espectacular éxito no tiene parangón a la hora de comunicar la emoción del momento:

> Todo lo que dije sobre Tatiana fue recibido con entusiasmo (este es el gran triunfo de nuestra idea sobre veinticinco años de ilusiones). Sin embargo, cuando hablé al final de la *unidad universal* de los pueblos, la sala estaba electrizada. Cuando concluí —no me detengo en el estruendo, el grito de arrebato—, extraños entre el público lloraron, sollozaron, se abrazaron y se *juraron ser mejores, no odiarse de ahora en adelante, sino amarse*. El orden de la reunión quedó roto; todo el mundo corrió hacia la plataforma para verme, señoras de alta alcurnia, estudiantes, secretarios de Estado, estudiantes: todos me abrazaron y me besaron. Todos los miembros de nuestra sociedad [la Sociedad] que estaban en el estrado me abrazaron y me besaron. Todos ellos, literalmente todos, lloraron de alegría. Las reacciones continuaron durante media hora; la gente agitaba pañuelos; de repente, por ejemplo, dos ancianos a los que no conozco me pararon: «Habíamos sido enemigos entre nosotros durante veinte años, habíamos dejado de hablarnos, pero ahora nos hemos abrazado y reconciliado. Eres tú quien nos ha reconciliado, tú, nuestro santo, tú, nuestro profeta». «Profeta, profeta», gritaba la multitud enfervorizada.
>
> Turguénev […] se apresuró a abrazarme, sus ojos encharcados de lágrimas. Annenkov corrió a estrechar mi mano y a besar mi hombro. «¡Eres un genio, eres más que un genio!», me dijeron ambos. Aksakov (Iván) subió corriendo al estrado y declaró al público que mi discurso *no era solo un discurso, sino un acontecimiento histórico.* Un nubarrón había cubierto el horizonte, y ahora el discurso de Dostoievski, como la salida del sol, lo había disipado todo, lo había ilustrado todo. A partir de ahora, la fraternidad había llegado y ya no habría más perplejidades. «¡Sí, sí!», gritaron todos y de nuevo se abrazaron y de nuevo hubo lágrimas. La reunión se disolvió. Me apresuré a ir a los costados para escapar, pero todos los de la sala irrumpieron allí, y principalmente las mujeres. Me besaron las manos, me atormentaron. Los estudiantes vinieron corriendo. Uno de ellos, entre lágrimas, cayó al suelo ante mí con convulsiones y perdió el conocimiento. ¡Una victoria completa, absolutamente completa![49]

A excepción de la reconciliación de los dos viejos enemigos, todos los demás detalles de este relato pueden ser confirmados por fuentes independientes. El joven que se desplomó a sus pies fue el más conspicuo entre los que se sobrepusieron, pero la *kursistka* Letkova-Sultanova, que había conocido a Dostoievski en casa del poeta Polonski, también se refiere a una amiga que perdió el conocimiento al final[50]. En cuanto a Annenkov, además de abrazar

a Dostoievski, agarró a Strájov y le dijo emocionado: «¡Ahí tienes un ejemplo de caracterización literaria hecha por un genio! Resuelve el asunto de un plumazo»[51].

La sesión tardó una hora entera en reanudarse. A pesar de la reticencia de Aksakov a tomar la palabra, Dostoievski y todos los demás le convencieron de que lo hiciera. Improvisó sabiamente algunos comentarios, centrándose en el acuerdo con las palabras de Dostoievski manifestado tanto por un representante de los eslavófilos como él, como por el más importante de los occidentalizadores, Turguénev. A partir de entonces, se había eliminado todo malentendido y estaba a punto de comenzar una nueva era de armonía en la cultura rusa. Para entonces, Dostoievski «se había debilitado y deseaba marcharse, pero se le impidió por la fuerza»[52].

Durante la hora que había transcurrido después de su discurso, un grupo de *kursistki* se había hecho con una gran corona de laurel; invadieron el estrado (Dostoievski dijo que eran más de cien) y le coronaron con este pesado tributo. Llevaba la inscripción en letras doradas: «En nombre de las mujeres rusas, de las que has dicho tantas cosas buenas». De nuevo, «todos lloraron, de nuevo hubo entusiasmo». El jefe de la Duma de Moscú dio las gracias a Dostoievski en nombre de la ciudad, y la sesión llegó entonces a su fin. Su carta fue escrita a las ocho de la tarde, pero para él el día aún no había terminado. «Dentro de una hora», le dice a Anna, «iré a leer en la segunda celebración literaria. Leeré "El Profeta'"»[53]. En esta última sesión, leyó "Canciones de los eslavos occidentales" y "El cuento del oso" en la primera parte del programa; en la segunda, declamó "El profeta". Strájov recordó esta última actuación como «la más notable» de la velada, que también incluyó lecturas de Turguénev. «Dostoievski lo recitó dos veces [fue llamado por el público], y cada vez con una pasión tan intensa que sus oyentes se quedaron pasmados […]. Le temblaba la mano derecha, si bien se abstuvo claramente de cualquier gesto exagerado; la voz se tensó hasta el grito»[54].

Estos acontecimientos no pusieron fin a la velada, que continuó con la repetición de la «apoteosis» pública del busto de Pushkin que había iniciado las ceremonias. Todos los escritores presentes volvieron a depositar coronas de flores, y esta vez fue Dostoievski, y no Turguénev, quien coronó la cabeza de Pushkin; Turguénev depositó su tributo a los pies del pedestal. Puede que esa disposición se decidiese al principio para dar a los dos escritores más destacados estos papeles alternativos, pero ahora parecía un gesto simbólico, que objetivaba lo que muchos en el público habían llegado a sentir: que Dostoievski había salido victorioso, y que era él, y no Turguénev, quien había heredado el manto de Pushkin. Por fin se le permitió regresar a su hotel y obtener el tan necesario descanso, pero estaba demasiado excitado y feliz como para permanecer tranquilo durante mucho tiempo. Según cuenta Anna, «a última hora de la noche fue de nuevo al monumento a Pushkin. La noche era cálida, pero no había casi nadie en la calle. Al llegar a la plaza Strastnaya, levantó con dificultad una enorme corona de laurel que le habían regalado en la sesión matutina después de su discurso, la depositó al pie del monumento a su "gran maestro" y se inclinó hasta tocar el suelo ante él»[55].

Dostoievski permaneció en Moscú durante dos días más, sin encontrar un respiro en la ronda de actividades en la que se había visto envuelto desde su llegada. En la mañana del día 9, se sentó para ser retratado a petición del mejor fotógrafo de Moscú, M. M. Panov. Ya había decidido entregar su pieza sobre Pushkin a Katkov, para que la publicase en *Noticias de Moscú*, donde aparecería más rápidamente y llegaría a un público más amplio que en la revista de Yuriev.

Por la tarde, mientras hacía su ronda de visitas obligatorias antes de partir, se encontró por casualidad con un conocido de Petersburgo, Eugenio Opochinin, que trabajaba en la

biblioteca y el museo de la Sociedad de los Amantes de la Literatura Antigua (rusa). Los dos pasearon hasta que Dostoievski se cansó. Al sentarse en un banco para continuar su conversación, oyeron de repente «una voz alegre» detrás de ellos que llamaba a Dostoievski, una voz que resultó ser la de Turguénev. Al unirse a los dos hombres, Turguénev entabló una conversación con Dostoievski a la que, lamentablemente (aunque sea difícil de creer), Opochinin no prestó atención. Sus pensamientos se vieron interrumpidos cuando Dostoievski se levantó repentinamente del banco, «con el rostro pálido y los labios temblorosos». «"Moscú es muy grande", le espetó airadamente a su interlocutor. Pero no hay ningún lugar donde esconderse de ti. Y agitando los brazos, se alejó por el bulevar»[56].

Lo que se dijo en este encuentro puede haber sido causado por el disgusto de Turguénev ante las versiones del discurso de Dostoievski que ofrecieron los periódicos, que habían informado sobre cómo había incitado al entusiasmo generalizado. Las palabras de Aksakov sobre la reconciliación entre occidentalistas y eslavófilos lograda por Dostoievski también le preocuparon profundamente. Y como no había dicho nada en ese momento para interrumpir el júbilo entusiasta, temía que su silencio pudiera ser tomado como un acuerdo. El 11 de junio escribió a M. M. Stasyulevich, editor de *El Mensajero Europeo*, pidiéndole que incluyera en un artículo sobre el Festival de Pushkin un desmentido de que «él [Turguénev] había sido completamente subyugado» por el discurso de Dostoievski y lo había aceptado por completo. «No, eso no es así», insistió Turguénev. «Fue un discurso muy inteligente, brillante y astutamente hábil, [y] aunque estuvo lleno de pasión, su fundamento era totalmente falso. Pero fue una falsedad sumamente atractiva para el amor propio ruso»[57].

A la mañana siguiente, mientras esperaba su tren en la estación de ferrocarril, Dostoievski escribió al *Noticias de Moscú* solicitando que su discurso fuera impreso «lo antes posible» y que los editores no hicieran «ninguna corrección editorial (es decir, en el sentido y el contenido)»[58]. Con esto, partió a casa. En los meses siguientes, los últimos que le quedaban de vida, animado por el entusiasmo y la reverencia que había encontrado en la multitud que le adoraba en el festival, se lanzó con nuevo vigor a completar *Los hermanos Karamázov* y luego a retomar su *Diario de un escritor*.

[1] *PSS*, 26, p. 442.
[2] *Ibid*., 30/Bk. 1, pp. 153-154; 5 de mayo de 1880.
[3] *Ibid*., pp. 155-156; 19 de mayo de 1880.
[4] Citado en Marcus C. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*, Ithaca, NY,

1989, p. 62. Mi relato de la celebración de Pushkin está en deuda con este excelente libro.

[5] *PSS*, 30, Bk. 1, pp. 158-159; 25 de mayo de 1880.

[6] *Ibid*., pp. 160-161; 26 de mayo de 1880.

[7] *Ibid*.

[8] *Ibid*., p. 165; 27 de mayo de 1880.

[9] *Ibid*., p. 169; 28/29 de mayo de 1880.

[10] *Ibid*.

[11] *Ibid*., p. 168; 27/28 de mayo de 1880.

[12] *Ibid*., p. 165; 27 de mayo de 1880.

[13] Las citas son de LEVITT, *Russian Literary Politics*, p. 101.

[14] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 168; 27/28 de mayo de 1880.

[15] *Ibid*., pp. 173-174; 31 de mayo de 1880.

[16] *Ibid*., pp. 175-176; 2/3 de junio de 1880.

[17] *Ibid*., p. 179; 3/4 de junio de 1880.

[18] *Ibid*., pp. 177-179; 3/4 de junio de 1880.

[19] *Ibid*.

[20] *Ibid*.

[21] *DVS*, 2, p. 396.

[22] PSS, 30/Bk. 1, p. 180; 5 de junio de 1880.

[23] *Ibid*., p. 182; 7 de junio de 1880.

[24] Levitt, *Russian Literary Politics*, pp. 83-85.

[25] *Ibid*., p. 85.

[26] *Ibid*., p. 86.

[27] *Letopis*, *zhizni i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, ed. N. F. BUDANOVA y G. M. FRIDLENDER, 3 vols., San Petersburgo, 1995, 2, p. 429.

[28] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 182; 7 de junio de 1880.

[29] *Ibid*.

[30] *PSSiP*, 15, p. 66.

[31] *Ibid*., p. 68.

[32] *Ibid*., p. 69.

[33] *Ibid*., pp. 69-70.

[34] *Ibid*., p. 70.

[35] *Ibid*., pp. 73-74.

[36] *Ibid*.

[37] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 182; 7 de junio de 1880.

[38] Citado en *PSSiP*, 15, p. 827.

[39] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 183; 7 de junio de 1880. Véase también *ibid*., p. 354.

[40] *Letopis*, 3, p. 430.

[41] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 183; 7 de junio de 1880.

[42] LEVITT, *Russian Literary Politics*, p. 122.

[43] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 184; 8 de junio de 1880.

[44] *DVS*, 2, p. 398.

[45] En el comentario al discurso que figura en *PSS*, 26, pp. 445-451, se da cuenta de ello.

[46] Dostoievski no cita a Pushkin, sino que lo reescribe. En el poema, el anciano de la tribu gitana se limita a decir a Aleko después del asesinato "*Ostav nac, gordy chelovek*" ("Déjanos, hombre orgulloso"). No hay nada sobre humillarse o trabajar en tu tierra natal. A. S. PUSHKIN, *Polnoe sobranie sochinenii*, 6 vols., Moscú, 1949, 2, p. 240.

[47] La referencia a Liza fue seguida por otra a Natasha Rostov de *Guerra y Paz*, pero fue ahogada por la tormenta de aplausos a Liza. Véase *PSS*, 26, p. 496.

[48] *DVS*, 2, p. 418.

[49] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 184-185; 8 de junio de 1880.

[50] *DVS*, 2, p. 453.

[51] *PSS*, 26, p. 461.

[52] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 185; 8 de junio de 1880.

[53] *Ibid*.

[54] *Ibid*., p. 358.

[55] Anna DOSTOIEVSKI, *Reminiscences*, p. 235.

[56] Citado en I. VOLGIN, *Posledny god Dostoevskogo*, Moscú, 1986, pp. 300-301.

[57] *PSSiP*, 12/Bk. 2, p. 272.

[58] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 186; 10 de junio de 1880.

57.
CONTROVERSIAS Y CONCLUSIONES

De vuelta a Stáraya Rusa, Dostoievski envió una carta a la condesa Sofia Tolstaya, quien, junto con Vladímir Soloviov y la cantante y compositora Yulia Abaza, había firmado un telegrama colectivo felicitándole por su éxito en el Festival Pushkin. Repite brevemente gran parte de lo que ya sabemos, incluidas las elogiosas respuestas espontáneas de Turguénev y Annenkov («este último es absolutamente un *enemigo* para mí»), y añade un detalle extra: «"No lo digo porque hayas elogiado a mi Liza", me dijo Turguénev». Disculpándose por «hablar tanto de mí mismo», Dostoievski insiste: «Te juro que no es vanidad: uno vive para esos momentos, es para ellos para lo que de hecho vienes a este mundo. Mi corazón está lleno, ¿cómo puedo evitar decírselo a mis amigos? Todavía estoy aturdido»[1].

Como veterano combatiente en las guerras socioculturales rusas, Dostoievski no se hace ilusiones de que saldrá indemne o de que la batalla no será rápidamente retomada. «No te preocupes, pronto oiré "la risa de la multitud"» (una cita de Pushkin), le asegura a la condesa. «No se me perdonará esto en varios callejones oscuros y templos de la moda literaria». Por los resúmenes de su discurso en los periódicos, ya vio que dos de sus puntos principales se pasaban por alto. Uno es la «capacidad de respuesta universal» de Pushkin, que «proviene completamente de nuestro espíritu nacional». De ahí que Pushkin «sea de hecho nuestro poeta más nacional». El segundo punto era que «daba una fórmula, una palabra de reconciliación para todos nuestros partidos, y mostraba el camino hacia una nueva era. Eso es lo que todo el mundo sentía de hecho, pero los corresponsales de los periódicos no lo entendieron o se negaron a hacerlo»[2]. Estaba convencido de que el público le había entendido, independientemente de lo que dijeran los periodistas o de lo que publicaran los periódicos mensuales en sus próximos números.

El 15 de junio, Dostoievski escribió a Yulia Abaza, respondiendo a una historia suya sobre la que ella le pidió que comentara. La crítica de Dostoievski le proporciona una ocasión para liberar la animadversión antisemita que ahora domina cada vez más sus pensamientos. La idea del relato de Abaza, tal como la define Dostoievski, es «esa raza de personas que ha recibido su idea original de sus fundadores, y que se subordina a ella exclusivamente a lo largo de varias generaciones, posteriormente tiene que degenerar necesariamente en algo

separado de la humanidad en su conjunto, e incluso, en las mejores condiciones, en algo hostil a la humanidad en su conjunto: esa idea es verdadera y profunda». No está claro si Abaza presentó esta idea como encarnada en el pueblo judío, pero Dostoievski interpreta la historia judía como un ejemplo de esta ley general. «Así son, por ejemplo, los judíos [*evrei*] que comienzan con Abraham y continúan hasta el presente, cuando se han convertido en *yids* [*zhidy*]. Cristo (además del resto de su significado) fue la corrección de esta idea, expandiéndose hacia la *panhumanidad* [*vsechelovechnost*; un término clave en el discurso de Pushkin]. Pero los judíos rechazaron la corrección y permanecieron en toda su anterior estrechez e inflexibilidad, y por lo tanto en lugar de en miembros de la *panhumanidad* se han convertido en los enemigos de la humanidad, niegan a todo el mundo excepto a ellos mismos, y ahora realmente siguen siendo quienes traen al Anticristo y, por supuesto, triunfarán por un tiempo»[3].

Dostoievski siempre había afirmado que ni él ni el pueblo ruso alimentaban ninguna hostilidad hacia la religión judía, pero su anterior identificación del «yiddismo» con el materialismo del mundo moderno se había convertido en un dogma. Los judíos se habían convertido en los agentes del Anticristo que dominarían el mundo durante un tiempo —como se predijo en el libro favorito de Dostoievski, el Apocalipsis— antes de que el mundo fuera redimido por el Cristo ruso y la *vsechelovechnost* del pueblo ruso. Pero mientras tanto, el reino de las tinieblas se acercaba, y los judíos «están llegando, han anegado toda Europa, todo lo que es egoísta, todo lo que es inimitable para la humanidad, todas las malas pasiones de la humanidad van con ellos; ¡cómo no van a triunfar, para ruina del mundo!»[4]. Este pasaje lo muestra en lo peor de su animosidad antisemita.

El 6 de julio, una carta a Liubímov acompañaba los primeros capítulos del libro 11 de *Los hermanos Karamázov,* cuya finalización se prometía para el número de agosto. «El duodécimo libro final», escribe, se publicaría en septiembre, y luego, «en el número de octubre seguirá […] un breve "Epílogo"». Mientras tanto, no obstante, se ha «retrasado un poco por la publicación del *Diario*», que ahora, además de su discurso sobre Pushkin, incluirá «un prólogo bastante largo y, creo, un epílogo, en el que quiero decir unas palabras en respuesta a mis queridos críticos»[5]. La prensa rusa se llenó de comentarios sobre el discurso de Dostoievski, así como de reimpresiones de este en su totalidad o en parte.

«Me propuse leer todo lo que se había escrito sobre mí y mi discurso de Moscú en los periódicos», explica Dostoievski a Elena Shtakenshneider, «y decidí responder a Gradovski, es decir, no tanto a Gradovski como escribir en qué consistía nuestra *profession de foi* [profesión de fe] para toda Rusia». G. K. Gradovski, profesor de derecho civil en la Universidad de Moscú, había publicado en *Voz* un artículo respetuoso, aunque crítico con el discurso de Dostoievski, titulado "Sueños y realidad". Es probable que Dostoievski eligiese el artículo de Gradovski como objetivo de su respuesta porque era una declaración muy bien razonada de la posición liberal occidentalizadora, libre de las asperezas de los críticos influenciados por las ideas radicales. Consideró imprescindible enzarzarse en la trifulca polémica porque, como le dijo a su corresponsal, una actitud positiva hacia Rusia había molestado a la prensa petersburguesa y, por tanto, «tiene que ser mancillada, destruida, distorsionada, y todo el mundo tiene que ser disuadido: en última instancia, no ocurrió nada nuevo, dicen, fue solamente el producto del buen humor que insuflan en los corazones bondadosos las cenas de Moscú». Pero algo nuevo había ocurrido verdaderamente, en opinión de Dostoievski, que creía tan importante la tarea de afirmarlo que escribió su epílogo sobre Gradovski el día en que su hijo cumplía años. «Vinieron los invitados, y yo me fui a un lugar apartado y terminé el trabajo»[6].

Sus airadas palabras apenas hacen justicia al tono templado del artículo de Gradovski, quien, aunque elogia la comprensión de Pushkin como poeta por parte de Dostoievski, se niega a aceptar las implicaciones sociohistóricas que se desprenden de la obra de Pushkin a juicio de Dostoievski. Este, furioso, contraataca con todos los recursos retóricos que tiene a su alcance. Su respuesta, escrita como epílogo a una introducción explicativa y a la reimpresión de su discurso, es, en efecto, una *profession de foi*, una declaración de principios más que un intento de razonar con su adversario para convencerle de que modifique sus ideas. «Usted y yo nunca llegaremos a un acuerdo», dice con razón, «y por eso no tengo ninguna intención de intentar persuadirle o disuadirle». De hecho, Dostoievski afirma que no se dirige en absoluto a Gradovski, sino a sus propios lectores. «Oigo, presiento, incluso veo el surgimiento de nuevos elementos que anhelan una nueva palabra, que se han cansado de las viejas risitas liberales sobre cualquier palabra de esperanza que se pronuncie respecto a Rusia». Su artículo contiene un resumen de sus creencias y convicciones, tal y como las había expresado ya en el *Diario de un escritor*; pero estas ideas habían sido expuestas previamente con referencia a uno u otro tema de actualidad, y aquí se exponen de forma audaz e inequívoca, se afirman por derecho propio y se apoyan a menudo en las mismas anécdotas autobiográficas ya utilizadas para ilustrar las raíces personales de sus convicciones.

En primer lugar, aborda la acusación de Gradovski de que, si los rusos desean «iluminarse», deben obtener dicha «iluminación» de fuentes europeas occidentales. Pero ¿qué quiere decir Gradovski, pregunta Dostoievski, cuando habla de ilustración? ¿Se refiere a las ciencias de Occidente, al conocimiento práctico, al comercio, o a la iluminación espiritual? Si se trata de lo primero, entonces todas esas ideas podrían venir de Europa, «y realmente no tenemos forma de escapar de ellas, ni razón para intentarlo». Pero si se refiere a «la iluminación espiritual que ilumina el alma y el corazón, guía la mente y le muestra un camino en la vida», entonces los rusos no tienen necesidad de apelar a las fuentes europeas occidentales. «Sostengo que nuestro pueblo fue iluminado hace mucho tiempo, cuando tomó a Cristo y sus enseñanzas como su propia esencia». A continuación esboza, con vívidas imágenes, los interminables sufrimientos soportados por el pueblo ruso a lo largo de su historia, años durante los cuales no tenía más consuelo al que aferrarse sino a Cristo. Pero sabe muy bien que «mis palabras parecerán balbuceos infantiles» comparadas con las que componen la persuasión de Gradovski, es más, «parecerán casi indecentes».

La denuncia de Occidente por parte de Dostoievski, con toda su «ilustración», reduce toda la situación sociopolítica de esa parte del mundo a una ilustración de los dos lemas que presumiblemente definen el horizonte moral europeo: *Chacun pour soi et Dieu pour tous!* (¡Cada uno por sí mismo y Dios por todos!), y *Après moi, le déluge!* (¡Después de mí, el diluvio!). Estos son los lemas del individualismo más descarado y egoísta, y rigen toda la vida sociopolítica occidental. Estos lemas «son en los que cree todo el mundo, y de los que todos se sirven. Por lo menos todos los que están por encima del pueblo, que lo mantienen en jaque, que son dueños de la tierra y del proletariado, y están en guardia por la "ilustración europea". ¿Por qué necesitamos esa clase de ilustración? Encontraremos otro tipo aquí en casa».

Los «errantes» rusos, había argumentado Gradovski, huían de las realidades intolerables de la vida social rusa representadas por los personajes de Gogol. La única solución que ofrece Dostoievski, como acusa con razón Gradovski, es en unos términos cuya dimensión social tácita era una sumisión al orden social-político existente, con vagas insinuaciones esperanzadoras de una inminente benevolencia zarista. Dostoievski recoge este desafío argumentando que tales tipos gogolianos, aunque aparentemente arraigados en la vida rusa, se

habían convertido realmente en algo tan ajeno al pueblo como «los errantes». En realidad, según Dostoievski, Aleko, Oneguin y otros como ellos eran producto de una educación europea, y «su relación con el pueblo era la de un amo con un siervo». Si no hubieran sido tan altivos, si no hubieran empezado a «maravillarse de su propia nobleza y superioridad», podrían «haber visto que ellos mismos eran también Derzhimorda [un policía en el *Inspector General* de Gogol] y podrían haber encontrado un camino hacia la reconciliación».

Gradovski consideraba a los «errantes» como «normales y admirables, admirables por el hecho mismo de haber huido de los Derzhimorda». De hecho, Gradovski los había elogiado «por su odio a la esclavitud que oprimía al pueblo», añadiendo que «amaban al pueblo a su manera, "a la manera europea", si se quiere. Pero ¿quiénes, si no ellos, prepararon a nuestra sociedad para la abolición de la servidumbre?». Dostoievski rechaza de plano tal afirmación, replicando que los que huyeron de Rusia con «dolor civil» no odiaban la servidumbre «por el bien del campesino ruso que trabajaba para ellos y los alimentaba y que, en consecuencia, era oprimido por ellos, al igual que por los demás». ¿Por qué, si «los errantes» estaban «tan abrumados por el dolor civil que tuvieron que huir junto a los gitanos o a las barricadas de París» (una alusión a Rudin, de Turguénev, un personaje basado en Bakunin), no decidieron simplemente «liberar a sus siervos otorgándoles tierras»? Por supuesto, no habrían tenido ingresos, y «uno sigue necesitando dinero para darse a la "vida alegre"».

Atizando de costado a Herzen con un golpe que todos sus lectores entenderían, Dostoievski habla de aquellos que «hipotecaron, vendieron o intercambiaron (¿hay alguna diferencia?) a sus campesinos y, tomando el dinero así recaudado, se fueron a París para apoyar la publicación de periódicos y revistas radicales franceses para la salvación de la humanidad» (Herzen había ayudado a Proudhon a financiar la publicación de su periódico). Dostoievski acusa a «los errantes» de tener una opinión tan baja del campesinado ruso que pensaban que todavía era necesario azotarlo (de hecho, en una larga diatriba contra Turguénev en 1879 a Eugenio Opochinin, afirmó que todos esos campesinos rusos que Turguénev trata tan poéticamente fueron azotados por su madre, añadiendo, en una indigna burla, que Turguénev «no renunciaría a este placer» si todavía estuviera permitido)[7]. Se refiere a todas las anécdotas escabrosas que circulan sobre la vida familiar campesina entre «aquellos cuya propia vida familiar transcurría con frecuencia en casas de mala reputación» y que aceptaban «las últimas ideas europeas a la manera de Lucrezia Floriani»[8]. Esta burla se dirige de nuevo a Herzen, que había escrito sobre el romance de su propia esposa con el poeta radical alemán Georg Herwegh (él mismo fue padre de varios hijos con la esposa de su mejor amigo Nikolái Ogarev).

Para ilustrar el desprecio con el que estos rusos «ilustrados» miraban al pueblo, relata un incidente que se ha hecho público recientemente en *La década extraordinaria* de Annenkov. Después de la cena «en una encantadora dacha moscovita» en 1845, un grupo de «humanísimos profesores, célebres amantes y conocedores de las artes […] renombrados demócratas que posteriormente se convirtieron en figuras prominentes de importancia mundial, críticos, escritores y damas encantadoramente eruditas» salieron a dar un paseo. Al ver a un grupo de campesinos que habían estado trabajando todo el día recogiendo la cosecha, lo que provocó que las mujeres se desnudaran parcialmente debido a la incomodidad de trabajar todo el día bajo la ardiente luz del sol, uno de ellos señaló que «la mujer rusa es la única en el mundo que no siente vergüenza ante nadie». Otro añadió que «¡es solo la [mujer] rusa ante la que nadie siente vergüenza por nada!». Otros objetaron, pero Dostoievski estaba convencido de que ni siquiera ellos habrían visto el punto decisivo, «¡que ella es vuestra, de quienes erráis por el universo, que ella trabajaba; era su trabajo el que os permitía comer

hasta hartaros!».

Una vez más, Dostoievski rechaza injustificadamente conceder a «los errantes» el mérito de haber contribuido a preparar el camino de la abolición de la servidumbre, «aunque, naturalmente, todo ello entró en el conjunto y fue de utilidad». De lejos, en su opinión, tuvo más peso el trabajo de alguien como el eslavófilo Yuri Samarin, que participó activamente en la preparación de la reforma y fue miembro de la comisión que redactó los estatutos definitivos. Gradovski, señala, no hace referencia alguna a tales personas, «que eran totalmente diferentes a los errantes». Estos últimos «se aburrieron rápidamente […] y volvieron a enfurruñarse». Al recibir los pagos de «redención» por sus antiguos siervos, «comenzaron a vender sus tierras y bosques a comerciantes y kulaks para que los talaran y destruyeran; los errantes se establecieron en el extranjero, iniciando nuestra práctica de retirarnos del mundo». En consecuencia, Dostoievski «no puede consentir que se acepte esta imagen, tan querida por usted [Gradovski], de la persona superior y liberal como el ideal del ruso real y normal».

Aunque Dostoievski es extremadamente eficaz como polemista cuando se basa en ejemplos concretos de la vida rusa, lo es mucho menos cuando se ve obligado a enfrentarse a ideas más generales, como por ejemplo la arenga de Gradovski de que «la mejora personal en el espíritu del amor cristiano» no es suficiente para lograr una mejora moral fundamental en la sociedad. Incluso si terratenientes como Korobochka y Sobakevich (personajes de *Almas muertas*) hubieran sido «cristianos perfectos», su fe, según Gradovski, no habría abolido la servidumbre. Aunque Dostoievski aprovecha hábilmente esta noción de «perfección» para desarrollar su propio caso, el argumento que propone está lejos de ser persuasivo. Ningún cristiano genuino y perfecto, insiste, podría tener esclavos, aunque seguirá habiendo amos y siervos; y Dostoievski cita las epístolas de San Pablo a su siervo Timoteo para demostrar que con el amor cristiano perfecto «ya no habrá amos, ni los siervos serán esclavos». El padre Zosima ya había predicado esta transformación cristiana interior de la relación amo-sirviente, de una relación de dominio a otra de afecto mutuo, y Dostoievski sostiene ahora la imagen de «una futura sociedad perfecta» en la que personas como Kepler, Kant y Shakespeare serían servidas libremente por personas que reconocieran su importancia para la humanidad. Al servir voluntariamente a estos genios, la persona que lo hiciera demostraría que «no estoy en absoluto por debajo de ti en valor moral y que, *como persona*, soy igual a ti».

Dostoievski afirma su creencia en el ideal cristiano como un acto de fe. «Si creo que la verdad está aquí, en esas mismas cosas en las que pongo mi fe, entonces ¿qué me importa si el mundo entero rechaza mi fe, se burla de mí y recorre un camino diferente?». El valor de un ideal así no puede «medirse en términos de beneficio inmediato, sino que se orienta hacia el futuro, hacia los fines eternos y la alegría absoluta». Esta es la visión que Dostoievski defiende como la respuesta rusa a la «ilustración» occidental.

El 1 de agosto se publicó el número único del *Diario de un escritor* correspondiente a 1880, y tanto el discurso de Pushkin como el artículo de Dostoievski evocaron una nueva avalancha de compra de las revistas liberales y radicales, implacablemente hostiles. Turguénev estaba muy disgustado por su papel en la controversia, y V. V. Stasov, que se reunió con él en París a mediados de julio, informa de que se refirió al discurso de Pushkin como «aborrecible», aunque «casi toda la *intelligentsia*, y miles de personas, habían perdido la cabeza por ello». Le resultaban «insoportables todas las mentiras y falsificaciones de la prédica [de Dostoievski]», su «verborrea mística» sobre «el hombre auténticamente ruso» y sobre «Tatiana, la mujer auténticamente rusa»[9]. Incluso algunos de los amigos y aliados políticos de Dostoievski fueron incapaces de aceptar todas las implicaciones de sus opiniones.

Escribiendo a O. F. Miller, que estaba redactando un artículo sobre el festival para el *Pensamiento Ruso*, Yuriev comentó irónicamente que «es necesario anular todas las cuestiones sobre la libertad política porque Zosima se siente libre encadenado». El artículo de Miller, que defendía a Dostoievski, concede sin embargo con cautela que «discutir con Dostoievski […] es, por supuesto, muy posible si se hace sobre puntos concretos; su fuerza no está en esos puntos, sino en […] su pensamiento como un todo»[10]. La crítica más penetrante de este tipo, que planteaba cuestiones fundamentales sobre sus ideas sociales y religiosas, vino de la intransigente pluma reaccionaria de Konstantin Leóntiev.

A mediados de julio, Dostoievski se había quejado de cómo lo acosaban a Pobedonostsev, el jefe secular de la Iglesia Ortodoxa, y su confidente le consoló de una manera curiosamente ambigua. «Si tu pensamiento esté anclado en ti mismo de forma clara y firme, *en la fe,* y no en la vacilación, entonces no hay necesidad de prestar atención a cómo se refleja en esos espejos rotos que son nuestros diarios y revistas»[11]. Pobedonostsev envió entonces a Dostoievski artículos sobre el discurso de Pushkin publicados por Konstantin Leóntiev en tres números del *Diario de Varsovia*. Lo lógico es que esta lectura suscitase algunos interrogantes en la mente de Dostoievski. En efecto, Leóntiev aborda de forma crítica las cuestiones sociales y religiosas planteadas por el discurso de Pushkin, contrastando sus equívocos con la firmeza expresada por el propio Pobedonostsev en un reciente discurso de graduación, elogiado por Dostoievski, ante los alumnos de una escuela para hijas de clérigos. ¿Por qué debería Pobedonostsev haber llamado la atención sobre el artículo de Leóntiev si no es para indicar lo que él también encontraba sospechoso en las convicciones de Dostoievski?

El artículo de Leóntiev, "Sobre la fraternidad universal", contiene un análisis profundo de las implicaciones más amplias de las opiniones de Dostoievski, así como de su obra literaria en su conjunto. A menudo llamado el Nietzsche ruso, Leóntiev ocupa un lugar único en el espectro sociocultural de su país. Formado como médico, fue, además de novelista, un ensayista brillante, mordaz y muy original, que escribía desde una posición extremadamente reaccionaria. Odiaba la civilización occidental burguesa en todos sus aspectos, prefiriendo la del Imperio Otomano, donde había servido como diplomático; y abogaba por un reino de tiranía y despotismo en Rusia como defensa contra la infiltración de los ideales occidentales de progreso y mejora humana universal. Durante sus últimos años, atravesó una intensa fase religiosa, pasando 1871 en el ambiente severamente ascético del monasterio ortodoxo griego del Monte Athos. Más tarde, vivió en el santuario de Óptina Pústyn y tomó los votos monásticos poco antes de su muerte. Así pues, Leóntiev escribía desde un punto de vista hostil no solo al liberalismo de Gradovski, sino también a la incoherencia de Dostoievski —al menos lo acusó de eso— al ofrecer ideales esencialmente occidentales como cumplimiento de los del cristianismo ortodoxo[12].

Leóntiev comprendió bien por qué los que habían escuchado la apasionada declamación de Dostoievski en el festival de Pushkin se habían dejado llevar por su elocuencia. Sin embargo, al leer sus palabras en forma impresa, y a una distancia que le permite considerarlas sobriamente, las encuentra incompatibles con el cristianismo tal y como él lo entiende. Es cierto que reconoce que Dostoievski es uno de los pocos escritores rusos que «no ha perdido la fe en el hombre mismo», ya que atribuye la responsabilidad moral al individuo en lugar de trasladarla a la sociedad. En este sentido, se ha mantenido fiel a una exigencia verdaderamente cristiana de la personalidad. Sin embargo, el cristianismo no cree «incondicionalmente […] ni en una mejor moral personal autónoma, ni en la sabiduría de la humanidad en su conjunto, que debe crear tarde o temprano un paraíso terrenal». Es esta última esperanza, tan central en la sensibilidad de Dostoievski, la que Leóntiev rechaza por

considerarla contraria a la cristiandad ortodoxa; la equipara, más bien, con «las doctrinas del eudemonismo antinacional en las que no hay nada nuevo en lo que respecta a Europa. Todas estas esperanzas de amor terrenal y de paz terrenal se encuentran en los versos de Béranger, y aún más en George Sand y muchos otros»[13]. Leóntiev discierne aquí con bastante precisión la influencia continua del cristianismo socialista utópico de la juventud de Dostoievski, el cristianismo que se definía como la aplicación de la ética del amor de Cristo a la vida social en la tierra.

La posición de Leóntiev, por el contrario, es la de un «pesimismo cristiano», que se enfrenta a la «tragedia irremediable de la vida terrenal» con un realismo inquebrantable. «El sufrimiento, la pérdida, la desilusión de la injusticia, *deben ser*», escribió. «Incluso nos sirven para nuestro arrepentimiento y la salvación de nuestras almas más allá de la tumba». Identifica su propia posición con la del discurso de Pobedonostsev, que no había defendido en absoluto el amor incondicional a la humanidad. El amor más importante, había proclamado el procurador, era el amor a la Iglesia ortodoxa y la adhesión estricta e inquebrantable a sus dogmas. «Cristo», como dijo Leóntiev, «no se conoce más que a través de la Iglesia», pero en el discurso de Dostoievski el Salvador «está hasta tal punto disponible para todos nosotros fuera de la Iglesia [que] nos permitimos el derecho de atribuirle una promesa que nunca pronunció» (es decir, el paraíso terrenal)[14].

La respuesta inmediata de Dostoievski a Pobedonostsev fue comentar que «en última instancia, Leóntiev es un poco hereje [aunque] hay mucho interés en sus opiniones»[15]. Pero como Pobedonostsev, en su calidad de jefe oficial de la Iglesia Ortodoxa, aprobaba el artículo de Leóntiev (que citaba sus propias palabras), Dostoievski también le imputaba un poco de «herejía». Uno se pregunta qué habrá pensado el procurador del Santo Sínodo de la anotación que Dostoievski hizo en su cuaderno para una futura (pero nunca escrita) respuesta a su crítico. «*Leóntiev (no vale la pena hacer el bien en el mundo, ya que, se nos dice, será destruido)*. Hay algo temerario y deshonesto en esta idea. Sobre todo, es una idea muy conveniente para el comportamiento ordinario: puesto que todo está condenado, ¿para qué esforzarse, para qué querer hacer el bien? Vive para llenarte la panza». Se niega así, por motivos morales y sociales, a adoptar la perspectiva fatalista y exclusivamente ajena a su crítica, que ve la existencia del mal como algo necesario para la salvación y, por tanto, difícilmente combatible u oponible. Para Dostoievski, la humanidad estaba dotada de libertad para luchar contra el mal, y el amor cristiano triunfaría en última instancia, aunque sus predicciones de una transformación de la vida humana parecen reservarse para un milagroso levantamiento celestial.

El 10 de agosto, Dostoievski envió los capítulos finales del Libro 11, y le dijo a Liubímov que los capítulos 6, 7 y 8, que describen las visitas de Iván a Smerdiakov, habían «salido bien». «Pero no sé», añade, «cómo verás el capítulo 9». A Dostoievski le preocupaba que la magistral descripción de la alucinación y el encuentro de Iván con el diablo no fuese aceptada tal y como estaba escrita, y le asegura a Liubímov que sus detalles habían sido «contrastados con la opinión de los médicos» y le explica que «no se trata aquí solo de un rasgo físico (propio de la enfermedad) cuando una persona empieza a veces a no poder distinguir entre lo real y lo irreal (lo que le ha ocurrido a casi todas las personas al menos una vez en su vida), sino también de un rasgo espiritual, que coincide con el carácter del protagonista»: al negar la realidad del fantasma, defiende su realidad cuando el fantasma desaparece. «Atormentado por la falta de fe, desea (inconscientemente) al mismo tiempo que el fantasma no sea imaginario, sino algo real»[16].

Para Dostoievski, «lo fantástico» fue creado por la oscilación entre lo real y lo

sobrenatural y la dificultad de decidir entre ambos. Así, en sus notas para el encuentro de Iván con el diablo, se recuerda varias veces que ha de describir la materialidad más bien sórdida del visitante sobrenatural de Iván. «Satán entra y se sienta (un viejo gris, verrugoso)». Satanás también está muy preocupado por su salud, temiendo haber cogido un resfriado en su viaje a la Tierra a través de los reinos glaciales del espacio interestelar; y hay varias referencias al «extracto de malta de Hoffmann» como remedio, así como a la «miel y la sal». Todo esto ancla firmemente a Satanás en la realidad cotidiana de la existencia ordinaria, sin dejar de ser un Satanás sobrenatural al mismo tiempo. Seguramente Dostoievski tenía a Dante y Milton en mente al disculparse con sorna por haber retratado al diablo de una forma tan poco gloriosa: «Es solo un diablo, un diablo insignificante, y no un Satán "con alas chamuscadas"»[17].

La genialidad de Dostoievski fue dotar a este *topos* temático de una dimensión filosófica fiable, transformando las dudas de Iván sobre la realidad del diablo en la cuestión de si cree o no en la existencia de un reino sobrenatural y, por tanto, de Dios. Desea creer en lo que ve para convencerse, en el plano puramente psicológico, de que no está perdiendo la cabeza; pero también desea que Satanás sea solo una alucinación para conservar su convicción de que Dios no existe. Así, la oscilación de «lo fantástico» recibe aquí quizá su mayor expresión literaria, ya que Dostoievski convierte sus ambigüedades en una indagación de la cuestión de la fe religiosa. Aunque irritado por la falta de atención a la aparición del *Diario* («si Goncharov tuviera hipo, todos los periódicos se pondrían inmediatamente a llorar: "Nuestro venerable novelista ha tenido hipo", mientras que a mí me ignoran»[18]), Dostoievski estaba entonces totalmente absorto en la escritura de los últimos capítulos de *Los hermanos Karamázov*. El 30 de septiembre, Dostoievski había completado el libro 12, que termina con la condena de Dimitri Karamázov por el asesinato de su padre. El trabajo en estos capítulos fue interrumpido el 2 de septiembre por «un terrible ataque epiléptico» que lo incapacitó durante ocho días, pero el día 11 reanudó el trabajo, y estas páginas fueron enviadas a Liubímov el 6 de octubre, el mismo día en que la familia Dostoievski regresó a Petersburgo desde Stáraya Rusa. Solo quedaba por escribir el epílogo, que contenía el funeral del pequeño Iliusha y el discurso de Aliosha junto a la tumba de los niños reunidos.

Mientras tanto, el 15 de octubre, escribió una larga carta a Pelagaya Guseva, una novelista que había conocido en Bad Ems en 1875. Guseva le había reprendido en varias cartas por no haber respondido a sus misivas, en las que le pedía no solo que retirase un manuscrito suyo de la revista *Luz* (*Ogonka*), sino también que la ayudara a colocarlo en otro lugar. Dostoievski accedió a su petición, aunque «no movería un dedo por nadie más», pero «esto es para ti, en memoria de Ems; te recuerdo *demasiado bien*»[19]. En una de sus cartas, Guseva confiesa que, aunque no había sido «indiferente» a Dostoievski en Bad Ems, le había «ocultado heroicamente» sus «sentimientos pecaminosos». Posiblemente no lo había logrado tan bien como ella imaginaba, y fue por esta razón que Dostoievski aún sentía cierta obligación hacia una dama que lo había encontrado tan poderosamente atractivo.

Sin embargo, antes de acceder a su petición, le detalla todos los males que le aquejan en la actualidad. Ha trabajado tan intensamente en la terminación de su novela que «si hay una persona que hace trabajos forzados, esa soy yo. Estuve haciendo trabajos forzados en Siberia durante cuatro años, pero el trabajo y la vida allí eran más soportables que la actual». No tiene tiempo para leer un solo libro, ni siquiera para hablar con sus hijos («y no lo hago»). Su enfisema es tan grave que «mis días están contados. Debido a mi duro trabajo, mi epilepsia también ha empeorado». Además, le asaltan personas que le piden respuestas a todos sus problemas personales, y a menos que «resuelva alguna cuestión "maldita" insoluble», el peticionario dice que «se verá abocado a pegarse un tiro (y eso que es la primera vez que las

veo)». Abrumado por las invitaciones a participar en todas las lecturas benéficas, Dostoievski se lamenta: «¿Cuándo voy a pensar, cuándo voy a trabajar, cuándo voy a leer, cuándo voy a vivir?»[20].

Cuatro días después, se sintió libre para asistir a uno de los salones habituales de los martes en casa de Elena Shtakenshneider. La reunión duró hasta las tres de la mañana, mucho más tarde de lo habitual, y la velada fue tan inusualmente animada que la anfitriona escribió una larga entrada en su diario. Se leyeron poemas, los invitados cantaron canciones acompañados al piano por músicos consumados, y «nadie notó cómo pasaba el tiempo». Dostoievski volvió a leer "El Profeta" (desde el festival de Pushkin se lo identificaba cada vez más con esa obra), así como algunos otros poemas de Pushkin, Dante y uno de *El progreso del peregrino* de John Bunyan. «¡Qué viejo tan fantástico y taimado!», escribe. «[Dostoievski] es en sí mismo un cuento mágico, con sus milagros, sus sorpresas inesperadas, sus transformaciones, con sus enormes terrores y sus nimiedades»[21].

Lo describe como un hombre que a menudo se sentaba en el salón de su casa, taciturno y silencioso, rumiando algún desaire imaginario, con los ojos hundidos, la cabeza colgando y el labio inferior torcido en una media sonrisa. En esos momentos no hablaba con nadie, o si lo hacía, solo en arrebatos bruscos; pero si conseguía decir algo «con una gota de malicia», entonces su mal humor se desvanecía, «como si se hubiera roto un hechizo», y sonreía y se unía a la conversación general. «Para los que le conocían», añade, «es muy amable, auténticamente amable, a pesar de toda su malicia; puede ceder a la miserable disposición de su alma, pero más tarde se arrepiente y desea compensarlo siendo amable»[22].

Otra entrada en el diario de Elena Shtakenshneider comenta una visita a su casa de Anna y los niños a primera hora del día en que Dostoievski tenía previsto leer en una velada benéfica del Fondo Literario. «Realmente, su marido es un tipo curioso, a juzgar por sus palabras», escribe. «No duerme por la noche, pensando en la forma de mantener a sus hijos, trabaja como un presidiario, se niega a todo, ni siquiera coge un carruaje para ir a cualquier sitio, y él, sin decir una palabra al respecto, mantiene a su hermano y a su hijastro […] y sigue ocupándose de la primera persona que encuentra si esta se lo pide». Anna siguió hablando de sus obras de caridad, comentando que no podía ir a ninguna parte, de paseo o de viaje, sin abrir la cartera, dispuesto a repartir generosidad a todos los que apelaban a su bondad. «"Así es como vivimos", concluía, "y si nos pasa algo, ¿a dónde acudiremos? ¿Cómo vamos a vivir? Somos pobres. No hay ninguna pensión esperándonos"»[23].

Su lectura para el Fondo Literario, que incluía "El Profeta", fue un enorme éxito, y ella se maravilló de que Dostoievski, «enfermo, con el pecho delicado y su enfisema», parecía «crecer en tamaño y ganar en salud» mientras leía. En la conversación ordinaria tosía continuamente, pero su tos desaparecía cuando declamaba, «como si no se atreviera» a manifestarse[24]. Tales triunfos sobre el estrado sirvieron, sin duda, para tranquilizarle en cuanto a la misión «profética» que había asumido, pero es probable que nada en esta época le produjera mayor satisfacción que unas líneas de una carta que Tolstói escribió a su fiel corresponsal Strájov el 26 de septiembre: «Hace poco me sentía mal y leí *Memorias de la casa muerta*. Había olvidado un buen trozo, lo volví a leer, y no conozco un libro mejor en toda nuestra nueva literatura, incluido Pushkin. No es el *tono*, sino el maravilloso punto de vista: genuino, natural y cristiano. Un libro espléndido e instructivo. He disfrutado todo el día como hacía tiempo que no lo hacía. Si ves a Dostoievski, dile que le quiero»[25]. Dostoievski vivía entonces en Stáraya Rusa, y solo el 2 de noviembre Strájov le transmitió los elogios de Tolstói.

«Vi a Dostoievski», informa Strájov al recluso de Yasnaya Polyana, «y le transmití tus

elogios y tu afecto. Se alegró mucho, y tuve que dejarle la página de tu carta que contenía tan preciosas palabras. Le molestó un poco la descalificación de Pushkin que allí se expresa [...]. "¿Cómo es que se lo incluye [a Pushkin]?", preguntó. Le dije que usted había sido antes, y ahora particularmente, un librepensador empedernido»[26].

El 7 de noviembre, Dostoievski terminó de trabajar en *Los hermanos Karamázov* y envió la sección final a Liubímov. «Bueno, y así la novela queda terminada», escribió con elegancia. «He trabajado en ella durante tres años, he pasado dos publicándola; este es un momento importante para mí. Permítame que no me despida de usted. Después de todo, tengo la intención de vivir y escribir otros veinte años»[27]. La finalización del manuscrito de su obra cumbre le había llenado sin duda de una feliz sensación de renovado vigor, que eclipsaba sus anteriores comentarios sobre el peligroso estado de su salud. Por desgracia, la predicción más pesimista de muchas de sus cartas resultó estar más que justificada.

[1] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 187-188; 13 de junio de 1880.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 191; 15 de junio de 1880.
[4] *Ibid*., p. 192.
[5] *Ibid*., pp. 196-197; 6 de julio de 1880.
[6] *Ibid*., pp. 197-198; 17 de julio de 1880.
[7] *DVS*, 2, pp. 381-382.
[8] Lucrezia Floriani, la protagonista de una novela de George Sand, tiene varios hijos ilegítimos de varios amantes mientras busca una pareja ideal.
[9] *Letopis zhizni i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, ed. N. F. Budanova y G. M. Fridlender, 3 vols., San Petersburgo, 1995, 2, p. 449.
[10] *PSS*, 26, p. 487.
[11] *LN* 15, Moscú, 1934, p. 145.
[12] Para una breve pero convincente introducción a las ideas de Leóntiev, véase Andrzej Walicki, *A History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism*, trad. Hilda Andrews-Rusiecka, Stanford, 1979, pp. 300-308.
[13] Konstantin Leóntiev, *Sobranie sochinenii*, 9 vols., San Petersburgo, 1912, 8, pp. 188-189, 199.
[14] *Ibid*., pp. 203, 207.
[15] *PSS*, 30/Bk. 1, p. 210; 16 de agosto de 1880.
[16] *Ibid*., p. 205; 10 de agosto de 1880.
[17] *Ibid*.
[18] *Ibid*., pp. 206-207; 11 de agosto de 1880.
[19] *Ibid*., pp. 216-218; 15 de octubre de 1880.
[20] *Ibid*.

[21] DVS, 2: 360.
[22] *Ibid*.
[23] *Ibid*., p. 363.
[24] *Ibid*.
[25] *Letopis*, 3, p. 478.
[26] *Ibid*., p. 493.
[27] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 227-228; 8 de noviembre de 1880.

58.
LOS HERMANOS KARAMÁZOV: LIBROS 1-4

Los hermanos Karamázov (*Brat'ya Karamázovy*) alcanza una expresión clásica del gran tema que había preocupado a Dostoievski desde *Apuntes del subsuelo*: el conflicto entre la razón y la fe cristiana. La grandeza controlada y mesurada de la novela nos lleva espontáneamente a compararla con las más grandes creaciones de la literatura occidental. La *Divina Comedia*, *El paraíso perdido*, *El Rey Lear* o *Fausto* son los títulos que vienen a la mente cuando se trata de medir la talla de *Los hermanos Karamázov*, ya que estas obras también se enfrentan a la discusión interminable y nunca acabada que suscitan las «malditas cuestiones» del destino de la humanidad. Al ampliar la escala de su poética habitual de la subjetividad y el conflicto dramático, Dostoievski concede un monumental poder de autoexpresión a sus personajes que rivaliza con los pecadores y los santos de Dante, los héroes y los villanos titánicos de Shakespeare y los dioses y los arcángeles de Milton. Los personajes de Dostoievski parecen empequeñecer su entorno con la misma majestuosidad sobrehumana que las figuras de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Los personajes de *Los hermanos Karamázov* no son solo tipos sociales contemporáneos, sino que están vinculados a vastas fuerzas histórico-culturales y a conflictos morales y espirituales. Así, la lucha interna en la psique de Iván Karamázov se expresa a través de las leyendas y los juegos de misterio de la Edad Media en Europa, los autos de fe de la Inquisición española, el mito escatológico del regreso de Cristo y la narración del Nuevo Testamento de las tentaciones de Cristo por Satanás. Dimitri está rodeado de la atmósfera del helenismo de Schiller y de la lucha entre los dioses olímpicos y las fuerzas oscuras y bestiales que habían subyugado a la humanidad antes de su llegada. Zosima es heredero directo de los rituales y tradiciones milenarios de la Iglesia de Oriente y representante de la institución del *starchestvo,* recientemente resucitada, aspectos que se tocan con solemnidad en los primeros capítulos. Aliosha se sitúa en este mismo contexto religioso, y su crisis de fe, que, al igual que las del Rey Lear y Hamlet, pone en duda todo el orden del universo, solo se resuelve mediante una intuición cosmopolita de la armonía secreta que une la tierra con los cielos estrellados y otros mundos.

Las anécdotas de Fiódor Pavlovich sobre Diderot y Catalina la Grande, así como sus citas

de Voltaire, matizan su grosería y cinismo con un claro sabor dieciochesco. También se sitúa mucho más atrás en el tiempo cuando se enorgullece de poseer «el semblante de un antiguo patricio romano de la época decadente». Dostoievski siempre asoció estos últimos años del decadente Imperio Romano con el libertinaje desenfrenado y la descomposición moral, y en 1861 escribió que este periodo era el mundo «al que descendió nuestro Divino Redentor. Y se comprende mucho mejor el significado de la palabra redentor». Tampoco hay que olvidar la rica red de alusiones y paralelismos bíblicos y literarios que se entrelazan con la acción a lo largo del libro[1]. Esta amplificación simbólica engrosa y enriquece la textura de la obra, y confiere a sus conflictos la amplitud y la resonancia que estamos acostumbrados a encontrar en la tragedia poética y no en el ámbito más cotidiano de la novela.

Todos estos factores contribuyen a la impresión de grandeza clásica que produce el libro, pero lo más importante es el peso y la dignidad de su tema. Con *Los hermanos Karamázov,* Dostoievski retoma el tema de la desintegración de la familia rusa que había empezado a preocuparle a principios de la década de 1870 y que había sido el punto de partida de *El adolescente*. Pero si algo le había mostrado esa novela era que no podía limitar el tema al plano social y psicológico. Para Dostoievski, el desmoronamiento de la familia era solo el síntoma de un malestar más profundo y subyacente: la pérdida de valores morales firmemente arraigados entre los rusos educados, derivada de su pérdida de fe en Cristo y en Dios. La moral derivada de estos valores había vuelto a ser aceptada, pero no su vinculación con los presupuestos sobrenaturales de la fe cristiana, que para Dostoievski ofrecían su único apoyo seguro. Al mismo tiempo, por tanto, se presenta por primera vez otro mundo de fe, amor y esperanza verdaderos en el monasterio, así como en la evolución de las relaciones entre Dimitri y Grushenka y entre los niños.

El conflicto entre la razón y la fe —la fe entendida ahora como el núcleo irracional del compromiso cristiano— se planteaba así, según Dostoievski, de forma más central en la cultura rusa actual que en la década de 1860. Y su nuevo protagonismo le dio la oportunidad largamente deseada de situar este conflicto, captado en su más alto nivel moral-filosófico, en el centro de una obra mayor. En su última novela, puso en juego todos los recursos de su sensibilidad, su inteligencia, su cultura y su arte para hacer frente a esta nueva versión de las ideas radicales, al igual que había hecho anteriormente con el materialismo y el utilitarismo de Chernyshevski en *Apuntes del subsuelo*, con el nihilismo de Pisarev en *Crimen y castigo* y con la amoralidad revolucionaria de la ideología de Bakunin-Nechaev en *Los demonios*.

Esta oposición entre la razón y la fe se dramatiza con incomparable fuerza y sublimidad en los libros 5 y 6, el famoso centro ideológico de *Los hermanos Karamázov*. Contiene la rebelión de Iván contra un Dios judeocristiano en nombre de una angustiosa piedad por una humanidad sufriente, y la acusación del propio Cristo en la Leyenda del Gran Inquisidor por haber impuesto a la humanidad una carga de libre albedrío demasiado pesada para soportarla. En respuesta, Zosima predica la necesidad de una fe en Dios y en la inmortalidad como única garantía del amor activo por el prójimo exigido por Cristo. Este conflicto se expresa aquí en términos abiertamente religiosos y en relación con el viejo problema de la teodicea, que, desde el libro de Job, ha inspirado gran parte de la problemática religiosa de la tradición occidental. Pero no basta con centrar la atención únicamente en estas magníficas piezas. En efecto, el mismo tema de la razón y la fe aparece en las acciones del libro, y su forma específicamente religiosa sirve de centro simbólico desde el que irradia por analogía a través de todas las situaciones en las que se ven envueltos los personajes principales.

Dostoievski se refirió de forma bastante incauta a las declaraciones de Zosima en el Libro 6 como si hubieran sido diseñadas específicamente para responder a las acusaciones de Iván

contra Dios, pero lo hizo en parte para apaciguar los temores de Pobedonostsev de que la respuesta no fuese tan poderosa como el ataque. Sin embargo, más tarde, en una anotación en su cuaderno de notas redactada después de haber terminado la obra, escribió que «todo el libro» era una respuesta a la Leyenda del Gran Inquisidor. Esta observación indica con mucha más precisión los vínculos que existen entre las distintas partes y niveles, un vínculo basado en la analogía entre la situación dominante reflejada en el poema de Iván y los conflictos de todos los personajes, salvo los más accesorios y secundarios.

Para un intelectual como Iván, su angustia ante los sufrimientos de la humanidad se opone a cualquier rendición a la esperanza cristiana, una esperanza que no se justifica más que con lo que Kierkegaard llamaba un «salto de fe» en la imagen radiante de Cristo, el Dios-hombre. Del mismo modo, todos los demás personajes principales se enfrentan a la misma necesidad de dar un salto de fe en cuanto a algo o alguien más allá de ellos mismos, de traspasar los límites del egoísmo personal en un acto personal de entrega espiritual. Para estos personajes, este conflicto no se presenta en términos de una opción religiosa específica, sino en relación con sus propias pulsiones e impulsos dominantes, sus propias formas particulares de egoísmo. También ellos están llamados a realizar un acto de autotrascendencia, un acto «irracional» en el sentido de que niega o supera el interés egoísta inmediato. La identificación entre la «razón» (que en el plano moral equivalía al utilitarismo) y el egocentrismo estaba profundamente arraigada en el pensamiento radical ruso de la época, y esta convergencia permite a Dostoievski presentar todos estos conflictos como parte de un patrón omnipresente y entretejido. De hecho, el poder continuo de la novela se deriva de su suprema descripción de la lucha moral y psicológica de cada uno de los personajes principales para hacer caso a la voz de su propia conciencia, una lucha que siempre será humanamente válida y artísticamente persuasiva, se acepten o no las premisas teológicas sin las cuales, como creía Dostoievski, la conciencia moral simplemente dejaría de existir.

De hecho, esta pauta puede encontrarse no solo en las implicaciones temáticas del libro, sino incluso en la organización de la acción de la trama. La trama central está cuidadosamente construida para llevar, con una lógica irresistible, a la conclusión de la culpabilidad de Dimitri; la masa acumulada de pruebas circunstanciales que lo señalan como el asesino es absolutamente abrumadora. Sin embargo, el hecho es que es inocente del crimen (aunque esté implicado en él por sus impulsos parricidas), y el lector se ve constantemente confrontado con la discrepancia entre lo que la razón podría concluir y el misterio intangible de la personalidad humana, capaz incluso en el último momento de conquistar los impulsos de la aversión y el odio. Toda la disposición de la trama obliga al lector a participar en la experiencia de descubrir los límites de la razón. Solo aquellos personajes que están dispuestos a creer en contra de todas las pruebas —solo aquellos cuyo amor por Dimitri y cuya fe, derivada de este amor, son más fuertes que la concatenación de los hechos— son capaces de penetrar en la realidad de la verdad moral y espiritual, además de en la legal, en su sentido más literal, y este motivo ilustra por qué Dostoievski pudo sostener legítimamente que «todo el libro» es una respuesta al «entendimiento euclidiano» que creó la Leyenda del Gran Inquisidor.

Los hermanos Karamázov comienza con un prefacio titulado "Del autor", y se ha planteado la cuestión de si este «autor» es el propio Dostoievski o el narrador ficticio de su historia. Esta pregunta plantea la cuestión más general de su narrador ficticio como tal, que determina la perspectiva desde la que se leerá buena parte de la novela. De hecho, se ofrecen dos narradores: uno que pasa al primer plano y se caracteriza indirectamente como un habitante de la ciudad que conoce personalmente la historia de los Karamázov, y otro que

deja que los personajes se expresen en largos monólogos o en enfrentamientos dramáticos sin apenas comentarios. Dostoievski era muy consciente de este problema de perspectiva narrativa, y la solución que adopta aquí es similar a la que eligió anteriormente para *Los demonios*. Allí encontramos los mismos dos tipos de narración, una expositiva y otra dramática; pero mientras el narrador expositivo de aquella novela participaba en la acción dramática, en *Los hermanos Karamázov* está totalmente alejado de los acontecimientos. Dado que estos tuvieron lugar trece años antes, solo hace las veces de historiador o cronista, aunque apunte a cierto conocimiento personal de los hechos en el momento en que ocurrieron. Aunque desaparezca como presencia en las escenas dramáticas, no deja de ser importante de todos modos y muestra una fisonomía distinta.

La erudita rusa V. E. Vetlovskaya escribe que Dostoievski difuminó deliberadamente las líneas entre él mismo como autor y su narrador de ficción porque esta indistinción le permitía expresar sus propias opiniones de forma velada y aparentemente ingenua[2]. Escribía lo que la autora llama una obra «filosófico-publicitaria», que promovía una orientación definida y defendía un punto de vista moral y religioso específico, al que, como bien sabía, se opondrían muchos de sus lectores. Por ello, trató de disipar las reacciones negativas creando una figura que evoca una versión «modernizada» del tono y la actitud típicos de los narradores piadosos de las vidas hagiográficas de los santos rusos. Su lenguaje juega constantemente con las asociaciones que recordarían al lector las vidas de esos santos, y en el uso de otros atributos del estilo del narrador, como las inversiones sintácticas que se percibirían como arcaísmos, también puede rastrearse esa intención. La índole titubeante y tentativa de sus afirmaciones, su incertidumbre en cuanto a los detalles, sus juicios y evaluaciones moralistas, su implicación emocional en las vidas de los personajes, su falta de sofisticación literaria y la pesadez de su técnica expositiva, todo ello puede verse como una versión actualizada del estilo piadoso, reverente, vacilante y hagiográfico de la tradición religiosa rusa. Un narrador así sería capaz de producir una sensación de confianza en el lector por su propia sencillez y torpeza, y su constante apelación a la opinión de la comunidad también imprime un carácter coral al testimonio que ofrece. Dostoievski utiliza a este narrador para insinuar su propio punto de vista sin suscitar una respuesta hostil instantánea[3].

Sin embargo, el prefacio contiene observaciones sobre la crítica y los críticos rusos que saldrían más naturalmente de la pluma de un escritor profesional. Es más el autor que el cronista de provincias quien explica que desde el principio quiso centrar la atención en Aliosha, a pesar de que todavía es «un protagonista vago e indefinido» que cobrará más importancia en un segundo volumen. Como Dostoievski quería indicar la futura importancia de Aliosha, consideró necesario decir unas palabras sobre él fuera del marco de este primer relato.

Dostoievski se dispone a contrarrestar inmediatamente los prejuicios que sabía que iban a suscitar el compromiso cristiano de Aliosha y las demás peculiaridades de su carácter. Aliosha, escribe, es «un original» (*chudak*), pero su singularidad no significa que su extrañeza y excentricidad no tengan nada que enseñar a los demás. «Y es que no solo un excéntrico no es siempre una particularidad y un elemento separado, sino que, por el contrario, ocurre a veces que tal persona […] lleva en sí misma el corazón del conjunto, y el resto de los hombres de su época han sido por alguna razón arrancados temporalmente de él, como por una ráfaga de viento». Aliosha y su maestro, Zosima, eran ciertamente el corazón del «todo» ruso para Dostoievski, y uno de los objetivos del libro era hacer comprender este extremo a aquellos que rechazaban la divinidad de Cristo al tiempo que reverenciaban los valores del pueblo ruso que llegó a adorarlo a través de la persona de Zosima.

El libro 1 se abre con una serie de breves capítulos de fondo dedicados a la historia de la familia Karamázov, en los que Dostoievski toca todos los personajes principales y los motivos temáticos que desarrollará más adelante con todo lujo de detalles. Los personajes de Dostoievski, siempre retratados en un lapso relativamente breve, no pueden, evidentemente, seguir un largo proceso de maduración. Por el contrario, parecen crecer en tamaño y estatura porque, aunque se produzca un cambio, este se lleva a cabo mediante el desarrollo de aspectos latentes de la personalidad que ya estaban presentes desde el principio. Probablemente por eso, cuando los personajes se amplían visiblemente ante nuestros ojos, el lector recibe una impresión tan fuerte de su monumentalidad.

No se produce tal cambio en el mayor de los Karamázov, que encarna la vileza personal y social a gran escala. Desatiende totalmente a los tres hijos de sus dos esposas, que crecen como miembros del tipo de «familia accidental» que Dostoievski consideraba cada vez más típica de la sociedad rusa cultivada. A su supuesto hijo bastardo, Smerdiakov, lo trata con un desprecio que no hace sino aumentar el resentimiento y la rabia oculta de este. Sin embargo, Fiódor Pavlovich no es simplemente un monstruo de maldad que existe únicamente en el nivel de sus insaciables apetitos; es inteligente y cínico, lo suficientemente culto como para salpicar su conversación con frases en francés, para estar familiarizado con *Los ladrones* de Schiller, y se nos muestra que posee extrañas veleidades que sugieren algún mínimo oculto de vida interior. Al recibir la noticia de la muerte de su dominante primera esposa —la madre de Dimitri— grita de alegría y llora al mismo tiempo. Años después, aunque sigue abusando de los monjes, dona mil rublos al monasterio para pagar los réquiems por su alma. Este *leitmotiv* de la «amplia» naturaleza rusa, que oscila entre extremos morales y psicológicos opuestos, caracteriza tanto a Fiódor Pavlovich como a su hijo mayor, Dimitri, y su significado simbólico se desvelará hacia el final del libro.

El narrador esboza la imprudente carrera militar de Dimitri y sus expectativas de heredar dinero de su madre al alcanzar la mayoría de edad, antes de pasar al segundo hermano, Iván, que posee los rasgos familiares de los jóvenes intelectuales de Dostoievski. Es una naturaleza reservada y taciturna que se repliega sobre sí misma y medita sobre las injusticias del mundo. Las ideas que le obsesionan expresan el núcleo de la problemática populista. ¿Es posible transformar el mundo en una realización del ideal cristiano sin creer en Cristo? El conflicto interior de Iván queda sugerido por la ambigüedad que rodea su artículo sobre los tribunales eclesiásticos, que había sido aplaudido tanto por el partido de la Iglesia como por los laicistas. La cuestión era si esos tribunales debían estar subordinados a las autoridades estatales (y, por tanto, seculares), o si los tribunales estatales debían ser absorbidos en última instancia por los eclesiásticos, cuyas decisiones se tomarían de acuerdo con la ley de Cristo. Iván había presentado ambas posiciones extremas con la misma fuerza, y ambas partes pensaron que podían reclamarle como defensor. En realidad, su aparente negativa a elegir presenta ya el conflicto interior que, en última instancia, le llevará a su colapso mental.

Es a Aliosha a quien el narrador dedica, después de Fiódor Pavlovich, la mayor atención. Dostoievski se esfuerza por persuadir al lector de que, a diferencia de la encarnación anterior de su ideal moral en Mishkin, esa figura no era «un fanático […] y ni siquiera un místico»; por el contrario, era «un muchacho de diecinueve años bien desarrollado, de mejillas rojas y ojos claros, radiante de salud». Su primer recuerdo, el de su madre, parcialmente desvinculado de su sufrimiento a manos de Fiódor Pavlovich, que reza por él ante la imagen de la Madre de Dios, «como para ponerlo bajo la protección de la Madre», lo asocia inmediatamente con los valores cristianos. La sensibilidad moral de Aliosha está, pues, moldeada por el amor indulgente tradicionalmente asociado a la Madre de Dios en la

ortodoxia rusa. «Había algo en [Aliosha] que hacía que uno sintiera de inmediato […] que no le importaba ser juez de los demás, que nunca se dedicaría a criticar y que nunca condenaría a nadie por nada».

La descripción del carácter y el comportamiento de Aliosha, que el narrador no intenta explicar psicológicamente, se ajusta al modelo hagiográfico; la pureza moral de su naturaleza y el amor que inspira a todos a pesar de su «excentricidad» son atributos tradicionales de los santos. Las fuerzas que lo mueven, deliberadamente descritas con vaguedad para sugerir una posible inspiración ajena, provienen de las impresiones de la infancia que acabamos de mencionar y de la naturaleza de la vocación religiosa que han inspirado. Aliosha era instintivamente religioso, y hasta que su fe es puesta a prueba más tarde, no ha tenido dudas sobre Dios o la inmortalidad, ni siquiera sobre la verdad de las leyendas milagrosas relacionadas con la institución de sus mayores (*startsy*). Los novicios que se encomendaban a un mayor comprometían su voluntad a su guía con «la esperanza de conquistarse a sí mismos, del autodominio», y Aliosha había decidido someterse a Zosima de esta manera. Compartía plenamente la adoración del campesinado ruso por los ideales de santidad encarnados en el santo monje, que también creía que poseía el don de una fuerza espiritual —la fuerza del amor cristiano— capaz de redimir al mundo.

Esta sumisión a Zosima no significa que Aliosha se desentienda de las cuestiones que plantea el mundo moderno. En efecto, Dostoievski pone a Aliosha en relación inmediata con la situación sociopolítica al describirlo como «un temprano amante de la humanidad», como «un joven de nuestra última época» que busca apasionadamente la verdad y la justicia y está dispuesto a sacrificarse por estos ideales en el acto. Estas frases asocian inequívocamente a Aliosha con el descontento y el idealismo moral de la generación de la década de 1870; y está claro que se pretende, al menos en este volumen inicial, para ofrecer una forma de «acción» y «sacrificio» alternativa a la que prevalece entre la juventud radical. Porque si Aliosha, se nos dice, «hubiera decidido que Dios y la inmortalidad no existían, se habría convertido de inmediato en ateo y socialista (porque el socialismo no es solo la cuestión del trabajo o del cuarto Estado, es la cuestión del ateísmo en su encarnación contemporánea, la cuestión de la Torre de Babel construida sin Dios, no para subir al Cielo desde la tierra sino para bajar el Cielo a la tierra)». Los mismos ideales y sentimientos que habían llevado a Aliosha a Zosima podrían haberle conducido al ateísmo y al socialismo, ya que ambos ofrecen caminos divergentes que conducen a la misma meta de la transformación de la vida terrenal en una sociedad más cercana al Reino de Dios; pero el primero estaría guiado por Cristo, mientras que el segundo está privado de la brújula moral que Cristo proporciona.

Es también en relación con Aliosha que el tema principal de la novela —el conflicto entre la razón y la fe— recibe su primera ejemplificación. Cuando el narrador se refiere a la creencia de Aliosha en los milagros, explica inmediatamente que esto no le impide ser «más realista que nadie». El «realismo» de Aliosha no contrarresta su fe, porque esta se define como un estado o disposición interior anterior a (o al menos independiente de) todo lo externo, visible, tangible, empírico. Así, la fe de Aliosha colorea y condiciona toda su aprehensión del mundo empírico; no son las pruebas del mundo las que inspiran o desalientan la fe. La crisis espiritual de Aliosha será causada por la decadencia del cuerpo de Zosima, una crisis que es solo un ejemplo del tema principal de Dostoievski: que la verdadera fe debe estar desvinculada de todo lo externo, de cualquier búsqueda o dependencia de una confirmación o justificación de lo que debería ser una pura afirmación interior de la voluntad emotiva.

Dostoievski juega con un sinfín de variaciones sobre esta oposición irreconciliable entre la fe, por un lado, y lo empírico y racional, por el otro, una oposición inicialmente

dramatizada en un breve diálogo entre Aliosha y su padre. Las palabras burlonas de Fiódor Pavlovich presagian las elevadas especulaciones de Iván, y vinculan a ambos en algo más que una mera relación padre-hijo; pero lo que será noble y elevado en Iván se convierte en vulgarmente cínico en el viejo canalla corrupto. Aceptando que Aliosha entre en el monasterio, el medio aturdido Fiódor explica la razón: «Rezarás por nosotros, los pecadores; siempre le he dado vueltas a quién rezaría por mí, a si habría alguien en el mundo que lo hiciese». Pero esta admisión implícita de la conciencia moral y de la fe en una vida después de la muerte es inmediatamente cancelada por una incapacidad burlona de imaginar la parafernalia física del infierno. Si hay ganchos en el infierno que arrastran a Fiódor hacia abajo, ¿de dónde vienen? ¿Estarían sujetos a un techo? «Si no hay techo no puede haber ganchos, y si no hay ganchos todo se rompe, lo cual es improbable de nuevo, pues entonces no habría ninguno que me arrastrase al infierno, y si no me arrastran ¿qué justicia hay en el mundo? Habría que inventarlos, esos ganchos, a propósito, solo para mí». Esta es la forma degradada y molesta del «realismo» —una parodia del voltairismo ruso— en la que el «entendimiento euclidiano» de Iván se manifiesta en su padre, en la señora Khokhlakova, en Smerdiakov y, finalmente, en el diablo alucinatorio, al que Iván acusará de representar «lo más asqueroso y estúpido» de sus pensamientos y sentimientos blasfemos.

La acción comienza en el Libro 2 con la reunión de los Karamázov en el monasterio, y los hilos de la trama principal y las subtramas se exponen hábilmente mientras el padre y el hijo se gritan furiosos insultos. El lector también se adentra en el mundo del monasterio, que Dostoievski nunca había descrito antes, y contrasta la dignidad y la serenidad de sus habitantes con los diversos tipos de egoísmo de los personajes seculares. La agrupación y sucesión de capítulos forma parte de la técnica de Dostoievski para transmitir motivos temáticos sin intervención directa del autor. Así, después de que «el viejo bufón» (Fiódor interpreta su papel a la perfección) haya comenzado sus payasadas sacrílegas en la celda de Zosima, la narración se desplaza a la fe profundamente conmovedora de los campesinos reunidos para recibir el consejo espiritual y la bendición del anciano. El capítulo termina con una nota reconfortante sobre el amor cristiano y la solidaridad que imperan en el pueblo ruso.

El tono de reverencia se sustituye entonces por una divertida comedia satírica. Zosima pasa de los sufridos campesinos a la mimada y adinerada señora Khokhlakova y a su hija Liza. Esta vertiginosa dama es el divertido retrato de Dostoievski de una matrona de la sociedad acomodada con pretensiones intelectuales, que se balancea como lo hace una veleta en respuesta a cada ráfaga ideológica de moda. Tal vez porque no está en condiciones de causar ningún daño, se la trata con afectuosa condescendencia. El tono lo da la respuesta de Zosima cuando ella protesta por su desbordante «amor a la humanidad» y sus sueños ocasionales de convertirse en una hermana de la misericordia. «A veces, sin saberlo», observa, «puedes hacer una buena obra realmente». Las elucubraciones autocomplacientes de la señora Khokhlakova no solo constituyen una antítesis evidente de la devoción de los campesinos, sino que el intercambio entre Zosima y la charlatana dama también prefigura uno de los motivos más profundos del libro.

Porque su parloteo anticipa, en versión tragicómica, las dudas de Iván Karamázov sobre Dios y la inmortalidad, y la respuesta de Zosima condensa la esencia de lo que pronto se dramatizará con más seriedad y fuerza. La señora Khokhlakova ha recogido de segunda mano parte del ateísmo de moda en la época, y se pregunta si la fe no proviene simplemente del terror. ¿Qué pasaría, se pregunta con una encantadora falta de lógica, si descubriera al morir que «no hay más que hierbajos creciendo sobre mi tumba» (como había escrito Turguénev en *Padres e hijos*)?». «¿Cómo, cómo —pregunta, desesperado— puede uno probarlo?». A lo que

Zosima responde que no es posible ninguna prueba, pero que «si llegas al perfecto olvido de ti mismo en el amor al prójimo, entonces […] ninguna duda puede entrar en tu alma». La diferencia entre este amor cristiano y un «amor racional por la humanidad», que deja intactas las raíces emotivas del egoísmo, se subraya en el relato de Zosima sobre el médico que confesó —como lo hará Iván— que «cuanto más detesto a los hombres individualmente, más ardiente se vuelve mi amor por la humanidad».

Ningún otro novelista puede rivalizar con la capacidad de Dostoievski para desarrollar sus temas y revelar la sensibilidad moral y psicológica de sus personajes a través de la discusión de ideas aparentemente abstractas. Cuando Zosima regresa al díscolo grupo de los Karamázov, surge una discusión a raíz del artículo de Iván sobre la jurisdicción de la Iglesia, al que ya se ha hecho referencia, que amplía las pistas ya avanzadas sobre su carácter. Iván había sostenido que la Iglesia cristiana debía aspirar a transformar y absorber el Estado en su seno, y no debía conformarse con un ámbito de poder limitado; pero esto no significa que la Iglesia deba asumir las prerrogativas de un Estado, como en el catolicismo romano, que reclama un poder temporal sobre la humanidad. Por el contrario, la ley del amor cristiano que rige en la Iglesia debería penetrar en todos los ámbitos de la existencia secular, y los principios que rigen las relaciones entre las personas no se basarían en la fuerza externa, sino en la operación libre y voluntaria de la conciencia moral cristiana. Un mundo así sería realmente el establecimiento del Reino de Dios en la tierra, el triunfo total de la fe religiosa sobre la razón secular, y la elocuente exposición de Iván de este objetivo indica lo profundamente que responde a este ideal cristiano en su forma más elevada.

La emotiva receptividad de Iván a este ideal cristiano ortodoxo-eslavo es solo un aspecto de su carácter; otro aspecto, igualmente riguroso e intransigente, es su declaración pública de que la ley cristiana del amor no puede desprenderse de la fe cristiana y que, sin la creencia en Dios y en la inmortalidad, «la ley moral de la naturaleza debe transformarse inmediatamente en lo contrario de la antigua ley religiosa, y que el egoísmo, que llega hasta el crimen, debe ser no solo lícito, sino reconocido como el resultado inevitable, el más racional e incluso honorable de [esta] posición». Solo la fe cristiana permite la aplicación de la ley del amor en el mundo; de lo contrario, no hay nada que oponer al egoísmo y a las depredaciones de la vanagloria. Iván se niega a detenerse en cualquier punto intermedio aquí, como lo había hecho en la cuestión de la Iglesia y el Estado, y su propio conflicto interior se refleja en la incompatibilidad absoluta entre estas alternativas. Su racionalismo le impide creer en Cristo y en la inmortalidad, pero su sensibilidad moral le impedirá aceptar las terribles consecuencias que lógicamente se derivan de esa falta de fe.

Zosima, el experimentado lector de almas, se da cuenta de la angustia de la condición espiritual de Iván, y el diálogo entre ellos pone de manifiesto tanto la autenticidad como la agonizante incertidumbre de la situación de Iván. Cuando Zosima le acusa de no creer ni en la inmortalidad ni en lo que había escrito en defensa de la supremacía de la Iglesia, Iván reconoce la acusación, pero añade, «No estaba del todo bromeando». Zosima le da un golpe de efecto al advertir a Iván que está jugando con el martirio de su propia indecisión y desesperación. Completamente desconcertado, Iván se expone por completo al preguntar a Zosima «extrañamente, mirando al anciano con [una] inexplicable sonrisa», si la cuestión de Dios «puede ser respondida por él afirmativamente». La respuesta de Zosima puede considerarse como una expresión de la actitud del propio Dostoievski hacia toda la generación de jóvenes rusos a los que Iván debía representar:

> Si no se puede decidir por la vía afirmativa, nunca se decidirá por la negativa. Sabes que esa es la

peculiaridad de tu corazón, y todo su sufrimiento se debe a ello. Pero agradece al Creador que te haya dado un corazón elevado, capaz de sufrir tanto, «de pensar y buscar cosas más elevadas, pues nuestra morada está en los cielos». Haz que tu corazón alcance la respuesta en la tierra, y que Dios bendiga tu camino.

Iván besa entonces reverentemente la mano del anciano.

La presentación de Dimitri en el Libro 2 es menos reveladora, pero los rasgos de su carácter se manifiestan de todos modos. A pesar de su pendencia y libertinaje, hay en él un anhelo de «aparentar». Es el único personaje «educado» que besa la mano de Zosima como algo natural, y es capaz, incluso en medio del furioso altercado con su padre, de reconocer sinceramente la culpa. «Padre, no justifico mi acción», dice sobre su agresión al patético capitán Snegiryov. «Sí, lo confieso públicamente, me comporté como un bruto con el capitán, y ahora me arrepiento, y estoy asqueado de mí mismo por esa furia brutal». Sin embargo, azotado por las burlas y reproches falsamente patéticos de su padre sobre Katerina y Grushenka, la rabia de Dimitri se vuelve incontrolable. «Díganme», truena ante el público reunido, «¿se puede permitir que siga profanando la tierra?». Inmediatamente después de esta sugerencia de parricidio, Zosima —habiendo observado tanto la terrible violencia de la naturaleza de Dimitri como las manifestaciones de su conciencia— se inclina a sus pies.

Aliosha apenas se desarrolla en esta sección y, tras la página inicial, queda en segundo plano hasta una fase posterior. Como ha señalado Robin Feuer Miller, funciona como lo que Henry James llamaba una *ficelle*, es decir, un hilo que une la acción de los demás personajes a medida que pasa de uno a otro[4]. El libro 2 se completa temáticamente con el único capítulo dedicado a Aliosha y a su contraparte negativa, el envidioso e interesado Rakitin, un joven novicio del monasterio que se ha convertido de manera secreta e indolora al ateísmo, la ciencia y el positivismo. Rakitin es «un joven empeñado en hacer carrera», dispuesto a vender su alma —en la que no cree— por el éxito material y el ascenso social. Si Iván representa el aspecto de la juventud populista que Dostoievski veía como genuinamente inspirado en los ideales cristianos, Rakitin indica con qué facilidad estos ideales, cuando se despojan incluso de un mínimo de sentimiento por su fuente original, pueden convertirse en una máscara para la mezquindad y la mendacidad.

Al erigirse en oponente intelectual de Iván, Rakitin declara que «la humanidad encontrará en sí misma el poder de vivir para la virtud incluso sin creer en la inmortalidad. Encontrará en ella el amor por la libertad, por la igualdad, por la fraternidad». Pero Rakitin es incapaz de imaginar que alguien pueda realmente «vivir para la virtud» o actuar si no es por los motivos más descaradamente egoístas. Dostoievski utiliza la perspectiva desencantada de Rakitin como un elemento de contraste entre el burdo materialismo de su punto de vista «progresista» y la complejidad humana y moral real de la situación en la que se han visto envueltos sus personajes.

Los libros 3 y 4 consisten, externamente, en una ronda de visitas que Aliosha realiza a diversos personajes. Este recurso permite a Dostoievski desarrollar más plenamente personajes como Grushenka, Katerina y Snegiryov, que hasta ahora solo habían sido vistos en las imágenes distorsionadas y parciales proporcionadas por los furiosos intercambios entre Dimitri y su padre. Con Aliosha como eje de estas secciones, Dostoievski enmarca la multiplicidad de acontecimientos, con sus abundantes muestras de locura, pasión y sufrimiento humanos, en la dominante sombra del monasterio y la inminente muerte de Zosima.

Primero se nos presenta la historia de Smerdiakov, que podría ser, según los rumores, el hijo ilegítimo de Fiódor. Su madre era la «apestosa Lizaveta», que vagaba por la ciudad como

una «santa tonta» y era tratada con amabilidad según la tradición religiosa rusa. Dio a luz a Smerdiakov en el jardín de la vivienda de los Karamázov; su elección de este lugar se tomó como una sugerencia indirecta de la paternidad de Fiódor. La cuestión de cómo Lizaveta consiguió, en su estado, saltar la «alta y robusta valla» para entrar en el jardín se menciona dos veces en la escena crucial de la noche del asesinato de Fiódor, y aunque el narrador se encoge de hombros, la sugerencia de una dimensión «extraña» confiere, no obstante, un matiz simbólico a este detalle.

Esta cuestión, junto con los detalles naturalistas de la vivienda de los Karamázov, va de la mano de la presentación de la relación de Fiódor con su criado Grigori, que es intensamente religioso a la manera de un campesino fanático y semianalfabeto; y este vínculo ofrece la primera analogía dramática del conflicto temático central entre la razón y la fe. El objetivo de Dostoievski es sugerir la dificultad moral y psicológica de una razón totalmente amoral para sostenerse, no solo en el nivel de los sofisticados raciocinios de Iván, sino incluso en el plano más bajo y primitivo del inconsciente. «Corrupto y a menudo cruel en su lujuria, como si fuese un insecto nocivo, Fiódor Pavlovich quedaba a veces, en momentos de embriaguez, sobrepasado por un terror supersticioso y una convulsión moral que, por así decirlo, casi sacudía físicamente su alma». En esos momentos, «no podía explicarse el extraordinario anhelo de alguien fiel y devoto, que a veces le sobrevenía inexplicablemente». El viejo canalla, confiando en el consuelo de la presencia servilmente fiel de Grigori, da un salto irracional de fe en su lealtad y devoción. La relación entre ambos imita, de forma cuasi paródica, el desafío al que están llamados a enfrentarse todos los personajes.

A estas secciones les sigue el encuentro de Aliosha con Dimitri en tres memorables capítulos de febril monólogo. Aquí, Dostoievski eleva poéticamente las dos facetas de la personalidad de Dimitri —una naturaleza desenfrenada y una vida disoluta con un acechante sentimiento de culpa por haber dado rienda suelta a su sensualidad y a su furia— a una altura mítica. Los fragmentos de poesía que cita de Nekrásov, Goethe y Schiller se entrelazan con su febril narración y amplían constantemente su alcance. El irresistible impulso de sus pasiones, así como el profundo asco que siente por su propia degradación, se elevan ahora por encima de lo puramente privado y personal; se convierten en la lucha de la humanidad desde las primeras edades por sublimar y purificar sus lujurias e instintos animales. Dimitri se ve a sí mismo como «el troglodita desnudo» de "El banquete de Eleusis" de Schiller, que, a los ojos de la diosa olímpica Ceres, parece vivir en un estado de horrible salvajismo:

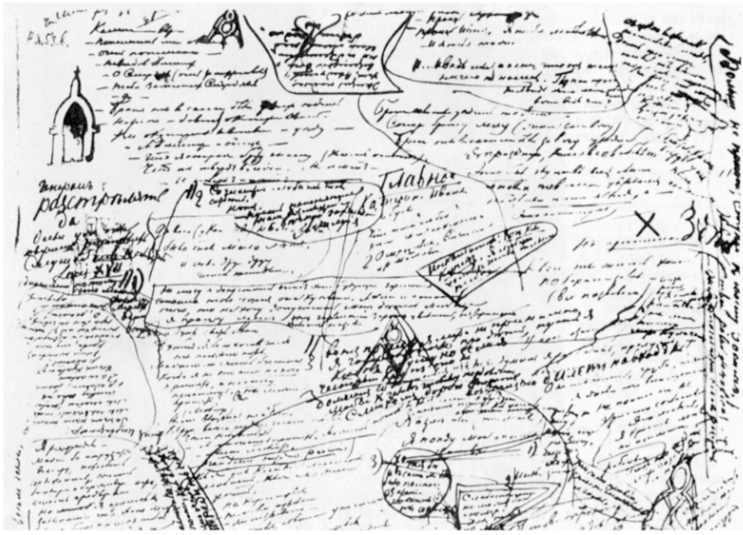
> De los campos y de los viñedos
> no salieron frutos para engalanar los festines,
> solo la carne de las víctimas embadurnadas
> de sangre ardía en el fuego del altar,
> y donde la diosa afligida
> vuelve su mirada melancólica,
> hundido en la más vil degradación
> el hombre muestra su repugnancia.

Las fuerzas que actúan en él son las del hombre natural, que con demasiada facilidad puede ser esclavo de sus instintos y sus pasiones. Pero Dimitri tiene un oscuro sentido de la naturaleza como obra de Dios, que no puede ser totalmente mala, y siente en su propia exuberancia incontrolable algo de esa alegría desbordante que Schiller llamó «el alma de toda la creación». Aunque Dimitri es incapaz de frenar su sensualidad elemental, a diferencia de su desvergonzado padre, que se gloría de su depravación, Dimitri anhela alguna alteración en su

propia naturaleza que le permita llegar a respetarse a sí mismo. Su anhelo y su dilema son resumidos de nuevo por Schiller:

> Purificaría su alma de la vileza
> Y alcanzaría la luz y el valor,
> debe volverse y aferrarse para siempre
> a su antigua madre Tierra.

«Pero esta es la dificultad», exclama Dimitri lastimosamente, «¿cómo voy a aferrarme para siempre a la Madre Tierra? [...] No me aferro a su seno […]. Sigo adelante y no sé si me dirijo hacia la vergüenza o a la luz y la alegría». Variando las imágenes a medida que el pasaje continúa, y pasando del helenismo de Schiller al cristianismo y a la Biblia, Dimitri se eleva a cotas de inspirada elocuencia en el famoso pasaje sobre la inquietante capacidad que la humanidad tiene para albergar en su seno tanto el ideal de la Madonna como el de Sodoma. «La belleza es algo terrible […]. Aquí todos los límites se encuentran y todas las contradicciones coexisten […]. Lo terrible es que la belleza es misteriosa a la vez que terrible. Dios y el diablo luchan allí y el campo de batalla es el corazón del hombre».



29. Una página del manuscrito de *Los hermanos Karamázov.*

La historia de la relación entre Dimitri y Katerina se desarrolla en este vasto contexto histórico-cultural y en la eterna lucha de la humanidad con las contradicciones de su propia naturaleza. Solo cuando se le ve como esta especie de Anteo, irremediablemente ligado a la tierra, puede entenderse correctamente la calamidad de su compromiso. Dimitri se había propuesto seducir a Katerina únicamente por la vanidad herida por su despectiva indiferencia. El mismo medio que eligió para doblegarla a su voluntad, ofreciéndole salvar a su padre de la deshonra como precio de su rendición, fue un profundo insulto; su negativa a aprovecharse de ella cuando accedió fue un golpe aún más mortal para su orgullo y le dio a él la ventaja psicológica en sus relaciones. La única arma de Katerina en esta lucha de voluntades era una magnanimidad que, al recordar constantemente a Dimitri su inferioridad moral, le permitiría a

ella mantener la ventaja. La vida se ha vuelto así intolerable para Dimitri bajo el peso de la «gratitud» de Katerina, que al mismo tiempo le priva de todo motivo de queja.

La atención se desplaza en los cuatro capítulos siguientes hacia Smerdiakov, ese personaje inquietante y enigmático que inspira lástima y repulsión al mismo tiempo. Smerdiakov había sido sádico y había despreciado la religión y blasfemado incluso en la infancia; era alguien completamente desprovisto de cualquier sentimiento natural de gratitud u obligación. Estos rasgos personales se transponen ideológicamente en la discusión que mantiene con Fiódor, Iván y Grigori. Aquí se revela como otro de los «racionalistas» que pueblan el libro; y al igual que sucede con las bromas obscenas y los sacrificios burlones de Fiódor, el «racionalismo» de Smerdiakov es otra caricatura, en forma de astuto sofisma lógico, de las torturadas racionalizaciones morales de Iván. Al debatir el heroísmo de Foma Danilov, el soldado ruso que fue torturado y ejecutado por los enemigos musulmanes por negarse a renunciar a su fe cristiana, Smerdiakov argumenta que el heroico mártir había sido realmente un tonto. La mera idea de renunciar al cristianismo para salvar su vida le habría separado inmediatamente de Dios y de Cristo, por lo que no habría cometido ningún pecado como cristiano. La debilidad de la fe es, en cualquier caso, el tipo de pecado más ordinario y venial, porque ya nadie puede ordenar a la naturaleza que realice milagros como el de mover montañas, excepto quizá, como concede, para deleite de Fiódor, uno o dos ermitaños en el desierto. ¿Y no prometen las Escrituras, pregunta triunfalmente Smerdiakov, tales poderes a *todos* los que tienen fe?

Sus argumentos son los de una naturaleza mezquina y calculadora, que busca racionalizar sus propias inclinaciones a la traición y utiliza la «razón» para socavar y disolver cualquier compromiso moral firme. Pero al mismo tiempo, Smerdiakov es un campesino ruso lo suficientemente crédulo como para creer en los poderes maravillosos de uno o dos ermitaños en el desierto. La importancia de este punto se acentúa cuando Fiódor le pregunta a Aliosha: «En eso consiste la fe rusa en su conjunto, ¿no?»; y Aliosha está de acuerdo, «eso es puramente ruso». La casuística de Smerdiakov no puede destruir del todo su creencia en la santidad de esos dos ermitaños.

Smerdiakov hace las veces de *alter ego* de Iván de la misma manera que Svidrigáilov lo había hecho con Raskólnikov; lleva las teorías de Iván a su extremo lógico y repugnante, y exhibe su refracción distorsionada y peligrosa en una naturaleza más grosera y menos elevada. Pero Smerdiakov también pretende transmitir algo más que una mera extrapolación temática. Porque es un tipo social bien marcado: el campesino que ha sido desarraigado de su comunidad y de los valores de su grupo, que ha adquirido una pizca de cultura y modales urbanos, y que se siente inmensamente superior a sus compañeros campesinos ignorantes y está resentido por su inferior estatus social. Es entre estos campesinos, sugiere Dostoievski, donde la destrucción de la fe cristiana por el «racionalismo» de los *Ivanes* es más probable que sea recibida con admiración y tenga las consecuencias más explosivas.

De hecho, hace mención a tales posibilidades empleando imágenes esópicas cuando su narrador ficticio compara a Smerdiakov con un tipo de campesino «contemplativo» representado en un cuadro de I. N. Kramskoi. «Hay un bosque en invierno, y en un camino que atraviesa el bosque, en absoluta soledad, se encuentra un campesino errante con un caftán roto y zapatos de corteza». No está pensando, sino cavilando en su interior, «contemplando». Si se le preguntase por lo que pasa por su mente, no podría responder; pero «probablemente había ocultado en su interior la impresión que le había dominado durante el periodo de contemplación». Y entonces «puede que de repente […] lo abandone todo y se vaya a Jerusalén en peregrinación para salvar su alma, o quizás incendie de repente su pueblo natal,

y tal vez haga ambas cosas» (otro ejemplo de la «amplia» naturaleza rusa).

Todo lector contemporáneo sabría que dicha «contemplación» conllevaba una amenaza de revolución, o por lo menos de revuelta campesina, y esta sugerencia se reinicia unas páginas más tarde en la conversación sobre Smerdiakov entre Fiódor e Iván. Al ver que el lacayo ha quedado cautivado por Iván, su padre le pregunta: «¿Qué has hecho para fascinarlo?». Iván responde: «Nada en absoluto», pero luego añade: «Es un lacayo y un alma mezquina. Sin embargo, será un candidato de primera cuando llegue el momento»[5]. Por el contexto, se entiende que quiere decir «un candidato de primera» para algún tipo de levantamiento, aunque Iván también añade: «Habrá otros, y mejores. Los de su clase vienen primero, y otros mejores les siguen». Pero también es posible, continúa, que «el cohete estalle y se apague; tal vez suceda. Los campesinos no son muy aficionados a escuchar a estos que hacen sopas, al menos no lo han sido hasta ahora» (a Smerdiakov lo habían enviado a Petersburgo para aprender a cocinar, y su especialidad era la sopa). En otra parte, Iván llama directamente a Smerdiakov «materia prima para la revolución», proporcionando así un claro subtexto político y social a su relación.

Al igual que Smerdiakov, al ridiculizar a Danilov, se muestra como defensor de una traición a los principios morales, en la siguiente escena vemos como también Iván justifica dicha traición, aunque con mucha menos complacencia. La discusión con Smerdiakov termina cuando Dimitri, buscando frenéticamente a Grushenka, invade de repente la habitación en la que los tres —Fiódor, Iván y Grigori— han estado hablando. Tirando a su padre al suelo, Dimitri «le da dos o tres patadas con el tacón en la cara». Iván se lleva a Dimitri a duras penas, ayudado por Aliosha, y más tarde comenta que «si no lo hubiera apartado, tal vez lo habría matado». Aliosha exclama: «¡Dios no lo quiera!» A lo que Iván responde, «con una mueca maligna: "Una víbora devorará a la otra. Y a los dos les está bien empleado"». Iván declara que, aunque siempre actuaría para defender al padre que odia, «en cuanto a mis propios deseos, me reservo plena libertad en este caso». Se comporta instintivamente según el código moral aceptado, pero nada en sus pensamientos («deseos») le llevaría a oponerse a ese asesinato; su sensibilidad moral y su comportamiento externo están, pues, totalmente en desacuerdo. Esta escisión en su personalidad se profundizará e intensificará a medida que avance el libro, y su declaración sobre «las víboras» volverá para perseguirle.

La escena entre Katerina y Grushenka en el siguiente capítulo es un eco de las relaciones de Katerina con Dimitri. Al igual que con él, ella trata de ganar el control sobre Grushenka con su condescendiente «magnanimidad». Pero ella misma es humillada en presencia de Aliosha por la negativa de Grushenka a dejarse dominar. La vuelta de tuerca de Grushenka revela desnudamente las raíces egoístas de la «bondad» y la «generosidad» de Katerina; estas no son más que los medios que utiliza para lograr el dominio moral y psicológico sobre los demás. En el libro 4, Dostoievski sigue centrando la atención en Katerina y le dedica otro capítulo — "Laceración en el salón"— en el que el inteligentísimo Iván analiza su comportamiento con una agudeza ejemplar, y expone por qué es incapaz de otro amor que no sea el «lacerado». «Necesitas [a Dimitri] para contemplar continuamente tu heroica fidelidad y para reprocharle su infidelidad. Y todo proviene de tu orgullo. Oh, hay mucha humillación y autodesprecio en ello, pero todo viene del orgullo». La perspicacia de Iván surge de una fuente temáticamente relevante, ya que los rasgos de carácter de ambos son fundamentalmente los mismos: Iván solo tiene que mirar dentro de sí mismo para entender los motivos de su tormento.

El paralelismo entre ambos es un ejemplo de la cuidada textura temática de Dostoievski.

Las actitudes que muestra Katerina frente a los demás personajes son la réplica exacta, en el plano moral y psicológico, del dilema ideológico de Iván. De este modo, Katerina amplía y completa las cualidades humanas del personaje de Iván, presentadas principalmente en forma transpuesta de argumento teológico y símbolo poético. La arrogancia intelectual y el egoísmo espiritual de Iván le impedirán rendirse al misterio de la fe y a la realidad del amor de Dios; la incapacidad de Katerina para amar a nadie más que a sí misma exhibe las mismas cualidades en términos sociales y personales; sus «dolorosas cavilaciones» solo servirán para reforzar y fortalecer el egoísmo desenfrenado que se oculta bajo la elegante superficie de sus modales civilizados. Al igual que Katerina necesita las traiciones de Dimitri para reafirmar su propia virtud, Iván se tortura con los horrores del sufrimiento de los inocentes para alimentar el orgullo de su propio rechazo al mundo de Dios y sus habitantes. Cuando Katerina grita histéricamente en un frenesí: «Seré un dios al que [Dimitri] pueda rezar», revela el significado simbólico más profundo de la Leyenda de Iván.

Otro motivo temático importante del Libro 4 es el capítulo dedicado al enemigo de Zosima, el viejo asceta Padre Ferapont. Su fanatismo desequilibrado permite a Dostoievski desmarcarse de las formas más duras y repulsivas del ascetismo ruso y destacar, por el contrario, los rasgos humanos e ilustrados del cristianismo de Zosima, que no teme abrirse a las influencias del mundo moderno. Ferapont es algo más que una figura caricaturesca destinada a realzar las virtudes de Zosima; también adquiere una importancia simbólica como parte del gran tema de la razón y la fe. Pues el asceta, a su manera, se atiene a la literalidad de lo sobrenatural como Fiódor. Hay un «racionalismo» concebido en su reducción de la vida espiritual a la observancia de reglas externas sobre el ayuno y en la forma ingenuamente materialista en la que, concretando los misterios de la fe, afirma haber visto demonios con sus propios ojos y haber matado a uno atrapando su cola en una puerta. Tanto para el cínicamente voltairiano Fiódor como para el supersticioso y piadoso Ferapont, la fe religiosa depende de tales pruebas físicas para que pueda decirse real; y ahí se dan la mano temáticamente, a pesar de sus evidentes divergencias en otros aspectos. Tampoco hay que pasar por alto el feroz orgullo de Ferapont: está convencido de que Cristo vendrá a llevárselo como el profeta Elías, una pretensión que, de nuevo, se contrapone a la profunda mansedumbre y humildad de Zosima. El tratamiento de Ferapont ilustra la sutileza y la delicadeza con que Dostoievski trata su tema de la fe y la profundidad de su intuición, que rivaliza con la de Kierkegaard, de su total irracionalidad y subjetividad.

Dos capítulos del libro 4 están dedicados a los Snegiryov, una familia que, tras la desaparición del mundo del monasterio de la novela a la muerte del padre Zosima, proporcionará a Dostoievski su mayor contraste con el mundo de los Karamázov. La familia Snegiryov es conocida por todos los lectores de Dostoievski. Son el equivalente de los Marmeládov en *Crimen y castigo* y de todos los *Humillados y ofendidos* que había retratado desde el principio de su carrera literaria. El capitán Snegiryov es un tipo bufón como Fiódor, pero cuya ironía masoquista oculta una sensibilidad profundamente herida que no se ha vuelto resentida ni vengativa. Lejos de haber descuidado a su familia, el capitán despedido ha hecho todo lo posible, en condiciones imposibles, para proporcionarles amor y cuidados. Su hijo pequeño, Iliusha, que muerde el dedo de Aliosha para vengarse de la humillación pública de su padre por parte de Dimitri, también defiende con firmeza a su padre contra los insultos de sus compañeros de clase que se burlan de él, e incluso la hermana de Iliusha, Varvara, una estudiante «progresista» con ideas «racionales», que vuelve a casa tras completar sus estudios en Petersburgo, se sacrifica desinteresadamente, aunque con resentimiento, para cuidar de sus desventurados parientes.

El adolescente Aliosha permitirá más tarde, junto con sus compañeros de clase, que Dostoievski cumpla su ansiado deseo de representar la relación entre una figura cristiana carismática y un grupo de niños. La escena en la que Aliosha visita la miserable casucha de los Snegiryov, titulada "Laceración en la casa de campo", se sitúa inmediatamente después de la "Laceración en el salón" de Katerina Ivánovna. La laceración en el salón es el resultado de la voluntad propia y el orgullo, que pervierte el sufrimiento en un instrumento de dominación; la laceración en la casa de campo, cuando el capitán pisotea histéricamente el dinero tan necesario que le ofrece Aliosha, es un patético esfuerzo por mantener una última pizca de autoestima y por justificar la desesperada fe de Iliusha en el honor y la dignidad de su padre.

Cuando terminó el Libro 4, Dostoievski ya había presentado a todos sus personajes, había indicado claramente el curso futuro de la acción de la trama principal y había planteado su principal cuestión ideológica de la razón y la fe en una fascinante variedad de escenas y personajes. En los libros 5, 6 y 7, este tema pasa a primer plano y se trata directamente en algunas de las mejores páginas de la historia de la novela.

[1] Para una impresionante lectura «poética» de la novela, que intenta hacer justicia a esta densa red de referencias, paralelismos y anticipaciones figuradas, véase Diane O. THOMPSON, *The Brothers Karamázov and the Poetics of Memory*, Cambridge, Reino Unido, 1991.

[2] V. E. VETLOVSKAYA, *Poetika romana "Brat'ya Karamázovy"*, Leningrado, 1977, cap. 1, p. 1.

[3] *Ibid*.

[4] Robin Feuer MILLER, *The Brothers Karamazov*, Nueva York, 1992, p. 23.

[5] Este «candidato de primera» es una traducción (de Garnett-Matlaw) de *peredovoe myaso* en el texto ruso. Victor Terras lo traduce como «carne progresista» en su indispensable comentario, casi línea por línea, sobre Los *hermanos Karamázov*. Terras también ofrece como alternativa «carne de cañón progresista». El adjetivo *peredovoe* (progresista) es lo que da a la frase un significado social-político específico. Véase Victor TERRAS, *A Karamázov Companion*, Madison, WI, 1984, p. 181.

59.
LOS HERMANOS KARAMÁZOV: LIBROS 5-6

LAS DOS PIEZAS DEL LIBRO 5, la «rebelión» de Iván y la Leyenda del Gran Inquisidor, alcanzan cotas ideológicas casi sin parangón. En el siglo XIX solo se puede pensar en *Serafita* y *Louis Lambert*, de Balzac, en *Spiridion*, de George Sand, o posiblemente en *La tentación de san Antonio*, de Flaubert. Estas inspiradas páginas se inscriben en una tradición literaria occidental que comienza con el *Prometeo encadenado* de Esquilo y el Libro de Job. También continúan el titanismo romántico de la primera mitad del siglo XIX, representado por escritores como Goethe, Leopardi, Byron y Shelley. El crítico checo Vaclav Cerny, en un penetrante libro, consideró a Dostoievski (junto con Nietzsche) como la culminación de esta tradición romántica de protesta contra Dios en nombre de una humanidad sufriente[1].

Formalmente, los tres capítulos dedicados a Iván ilustran de nuevo esa repentina expansión vertical de un personaje que agranda su estatus simbólico y su poder poético. Ahora el Iván fríamente conceptual es consumido por la misma sed apasionada de vida que Dimitri. Aliosha le dice afectuosamente durante su conversación en la taberna: «Eres un chico joven y fresco, agradable, ¡estás verde, de hecho!». «Es una característica de los Karamázov, es cierto», responde Iván, «esa sed de vida sin que nada importe, tú también la tienes sin duda, pero ¿por qué es básica?». Por supuesto que puede llegar a serlo, como en las escapadas del viejo Fiódor o de Dimitri, pero también puede ser una fuerza vital. Como reconoce Iván, «aunque yo […] perdiera la fe en el orden de las cosas, aunque estuviera convencido de hecho de que todo es un caos desordenado, condenable y tal vez endemoniado, si me golpearan todos los horrores de la desilusión del hombre […] seguiría queriendo vivir, y, una vez probada la copa, no me apartaría de ella hasta haberla vaciado». Esta pérdida de fe «en el orden de las cosas» es exactamente la que atormenta a Iván, pero su amor primordial por la vida es lo suficientemente poderoso como para contrarrestar las desalentadoras conclusiones de su razón: «Tengo ganas de vivir, y sigo viviendo a pesar de la lógica».

Enumerando todos los afectos que aún le unen a la vida, no solo enumera la naturaleza («Amo las pequeñas hojas pegajosas cuando se abren en primavera, amo el cielo azul») sino también «el cementerio anterior» de la civilización europea, lleno de las glorias del pasado, ante el que «caerá al suelo y besará esas piedras y derramará sus lágrimas sobre ellas». Esos pensamientos y acciones pueden ser totalmente irracionales, pero «no es una cuestión de

intelecto o de lógica, es amar con las entrañas, con las tripas». Esta capacidad de amor irracional, ya sea a la naturaleza o a los monumentos de la cultura, es el primer paso hacia la comprensión del sentido de la vida, ya que dicha comprensión solo es posible cuando el yo es llevado más allá de sí mismo. A la pregunta de Iván de si debemos «amar la vida más que su sentido», Aliosha responde: «Ciertamente, amarla al margen de la lógica, como tú dices, […] y solo entonces se puede comprender su sentido». Pero como la «lógica» de Iván ya había concluido que la vida no tiene sentido, predice que cuando «tenga treinta años […] empezaré a apartarme de la copa, aunque no la haya vaciado». Tales palabras suscitan el espectro de un suicidio por desesperación, pero el énfasis en la juventud de Iván y su «anhelo de vida» mantienen la esperanza de otras posibilidades.

Este encuentro amistoso de los dos hermanos se sitúa en el primer plano del capítulo 3, pero la sombra de un asesinato arquetípico acecha en el fondo y ya ha sido sugerida. Interrogado sobre el paradero de Dimitri, Smerdiakov había respondido «con soberbia»: «¿Cómo voy a saberlo? No es que yo sea su guardián». Unas páginas más tarde, tras enterarse de la inminente partida de Iván, Aliosha pregunta con ansiedad por la disputa entre Dimitri y su padre: «¿Cómo acabará?». E Iván le contesta irritado: «¿Qué tengo yo que ver con eso? ¿Acaso soy yo el guardián de mi hermano Dimitri?». Luego, de repente, sonríe «amargamente»: «Esa fue la respuesta de Caín a Dios sobre su hermano asesinado, ¿no es así? ¿Quizás es lo que estás pensando en este momento?». Tanto Iván como Smerdiakov, cuyos pensamientos se hacen eco entre sí, están vinculados al motivo del asesinato por esta referencia bíblica, que también da a entender su conexión subterránea.

A medida que la conversación entre los dos hermanos continúa, Iván desafía con vehemencia la devoción de Aliosha al mundo de Zosima de perdón omnímodo y amor desbordante y desinteresado. Iván lucha interiormente contra su propio anhelo de aceptar la misma visión del mundo que ataca con tanta pasión. Se dice a sí mismo, «como un niño pequeño y tierno», que no quiere «corromperte [a Aliosha], ni debilitar tu fortaleza, sino que quiero que me cures», pero este momento de ternura tranquilizadora se desvanece pronto. Iván introduce su famosa distinción entre el entendimiento «euclidiano» (terrenal) y el «no euclidiano» (sobrenatural), insistiendo en que, aunque está perfectamente dispuesto a aceptar la existencia de este mundo no euclidiano (y, por tanto, de Dios), su entendimiento euclidiano se niega a reconciliarse con todos los horrores morales del mundo creado por tal divinidad.

Como Iván no cree en Dios más que como una hipótesis, su opinión sobre este punto refleja la misma ambigüedad que marcó su artículo sobre la jurisdicción eclesiástica. «En cuanto a mí», dice, «hace tiempo que decidí no pensar en si el hombre crea a Dios o a Dios al hombre». Tal cuestión es «totalmente inapropiada para una mente creada con una idea de solo tres dimensiones» (y por tanto euclidiana). Iván se mantiene neutral en esta cuestión, aunque está perfectamente dispuesto a aceptar todas las consecuencias sublimes que se derivan de postular la existencia de Dios. Parafraseando el Evangelio de San Juan, declara, a la vez con profundo sentimiento y con un toque de ironía: «Creo en el orden subyacente y en el sentido de la vida; creo en la armonía eterna en la que dicen que un día nos mezclaremos. Creo en el Verbo hacia el que todo el universo trata de dirigirse, y que el Verbo era “con Dios” y es Dios, y así hasta el infinito». Pero profesar estas creencias como algo más que hipótesis significaría poseer una fe que trasciende la razón, una fe que Iván no solo es incapaz de alcanzar, sino que no está moralmente dispuesto asumir, incluso si pudiera hacerlo. Lo que desea es que tales expectativas extáticas se justifiquen ante el listón de su entendimiento euclidiano, de su razón terrenal, y esto, obviamente, está fuera del alcance de dichas expectativas.

El diálogo entre Iván y Aliosha sirve de preludio al capítulo "Rebelión", un ataque tan poderoso a Dios y al mundo que creó que muchos críticos han dudado de que el libro en su conjunto logre superar su impacto subversivo. Sin embargo, Dostoievski se esforzó por moderar los efectos inquietantes de su jeremiada —tan profundamente conmovedora— incluso antes de componer su «refutación» en el Libro 6. Porque Iván comienza exhibiendo su incapacidad emocional para experimentar el acto fundamental del sentimiento cristiano, el de amar al prójimo. «Nunca pude entender», dice, «cómo se puede amar al prójimo […] aunque se le pueda amar a distancia». Citando un ejemplo extremo y repulsivo de amor cristiano abnegado de *La leyenda de San Julián el hospitalario* de Flaubert (el abrazo del santo a un mendigo congelado que padece alguna enfermedad repugnante), Iván lo ve solo como «un amor impuesto por el deber, como una penitencia», similar al «amor» de Katerina por Dimitri. Es un acto realizado «desde la lacra de la falsedad» más que desde una respuesta sinceramente espontánea al sufrimiento humano. Para Iván, los preceptos del cristianismo se convierten así en un deber y una obligación contrarios a la naturaleza humana. La compasión febrilmente exagerada de Iván por la humanidad que sigue se ve así socavada por la sospecha de que él también puede estar experimentando solo una «laceración de la falsedad».

Los detalles de la mordaz acusación de Iván contra Dios despliegan un catálogo de atrocidades que Dostoievski extrajo de muchas fuentes —casos judiciales, barbaridades relatadas sobre la guerra ruso-turca, un panfleto distribuido por una secta cristiana aristocrática en el que se describe la edificante conversión de un criminal en Ginebra justo antes de su ejecución (que no impidió ni por un momento su ejecución). Iván se detiene especialmente en las torturas infligidas a niños indefensos e inocentes, y lo hace con una delectación morbosa que hace que Aliosha se sienta claramente incómodo; hay indicios de que la fascinación de Iván por la maldad humana ha comenzado a trastocar su equilibrio mental (habla «como si estuviera delirando»). La humanidad se ha convertido para él en nada más que una creadora de destrucción y oscuridad, una imagen no de Dios sino del diablo. «Creo que, si el diablo no existe», le dice a Aliosha, «y por tanto fue creado por el hombre, lo ha creado a su imagen y semejanza».

Es la existencia de todo este sufrimiento y miseria en el mundo lo que Iván encuentra emocionalmente insoportable e intelectualmente incomprensible. Como poco, los adultos pecadores deberían pagar un precio. ¿Pero cómo se puede aceptar la idea del pecado original, la idea de que los niños deben sufrir por los pecados de sus padres? Para Iván, «tal verdad […] es incomprensible para el corazón del hombre aquí en la tierra. Los inocentes no deben sufrir por los pecados de otros, ¡y especialmente esos inocentes!». Dostoievski permite incluso a Iván rechazar de antemano la posición desde la que se le opondrá. «¿Entiendes por qué hay que permitir esta infamia?», le grita a Aliosha. «Sin ella, me dicen, el hombre no habría podido existir en la tierra, pues no habría podido conocer el bien y el mal. ¿Por qué habría de conocer ese bien y ese mal diabólicos, si cuestan tanto?». La fuerza del argumento de Iván es hábilmente contrarrestada por el adjetivo «diabólico», que revela la premisa implícitamente maniquea de su indignación, su convicción de que los seres humanos *solamente* pueden usar la libertad para realizar el mal.

Las torturadas cavilaciones de Iván rechazan la idea misma de «una armonía universal» en el futuro como algo monstruoso e injusto. Con amarga ironía, declara que puede imaginar lo glorioso que sería «que la madre abrazase al demonio que arrojó a su hijo a los perros, y los tres griten entre lágrimas: "Tú eres justo, oh, Señor"». Puede entender esta sublime apoteosis, pero no puede aceptarla: «No vale lo que las lágrimas de aquel niño torturado que […] rezaba en el apestoso retrete, con sus lágrimas no expiadas, al "querido y bondadoso

Dios"». Nadie, argumenta Iván, tiene derecho a perdonar a su torturador. «No quiero la armonía. Por amor a la humanidad, no la quiero. Prefiero quedarme con el sufrimiento no vengado […] *aunque me equivocase*». La intensidad del conflicto de Iván entre su deseo de justicia retributiva «racional», por un lado, y la sublimidad del perdón universal, por otro, se revela en el subrayado de Dostoievski. Sin embargo, Iván es inflexible en su rechazo, que culmina en su famosa declaración: «Y por eso me apresuro a devolver mi entrada, y si soy un hombre honrado debo devolverla cuanto antes […]. No es a Dios a quien no acepto, Aliosha, sencillamente le devuelvo muy respetuosamente mi entrada» (a un mundo de armonía eterna no euclidiano que redimiría todo el sufrimiento en el reino euclidiano).

Iván se ha propuesto desestabilizar la fe de Aliosha, y lo consigue momentáneamente. Cuando le pregunta a Aliosha si hay que fusilar a un general que ha soltado a sus perros contra un niño campesino «para satisfacer nuestros sentimientos morales», Aliosha no puede evitar responder: «¡Que lo fusilen!». Encantado con esta respuesta, Iván exclama: «¡Bravo! […] ¡así que hay un pequeño diablo sentado en tu corazón, Aliosha Karamázov!» (estar de acuerdo con Iván es rendirse a la tentación del diablo). A continuación, Iván desafía a Aliosha a que responda si consentiría en fundar el entramado del destino humano —«que traería la felicidad futura a la humanidad»— sobre la tortura no vengada de un niño inocente. Aliosha vuelve a responder negativamente, pero luego, recuperándose, recuerda que ese entramado del destino humano (al menos en su universo moral) se basa en otro principio: el del amor cristiano *abnegado*. En respuesta a la otra pregunta de Iván —si hay «en todo el mundo un ser que tuviese derecho a perdonar y pudiese perdonar» el terrible tapiz de sufrimiento humano que acaba de desenrollar— Aliosha responde con una afirmación apasionada. «Pero hay un Ser y Él puede perdonarlo todo, todo *y a todos*, porque dio su sangre inocente por todo y por todos […] y sobre Él se construye el edificio, y a Él claman en voz alta: "Tú eres justo, oh, Señor, porque tus caminos son revelados"».

Estas páginas se encuentran entre las más famosas de toda la obra de Dostoievski, y revelan una vez más su audacia al dar la expresión más poderosa a las mismas actitudes que intentaba combatir. Aparte de la invocación final de Cristo por parte de Aliosha, no ha habido hasta ahora ningún intento de contrarrestar el implacable ataque de Iván al mundo de Dios. Tampoco este esfuerzo habría sido coherente con la estrategia artística de Dostoievski. Las ideas a las que se opone son combatidas invariablemente mediante el retrato de sus efectos en la vida de sus personajes, no mediante la tentación de demostrar su falta de persuasión teórica o de coherencia racional. El sentimiento de desesperación y desolación interior de Iván, su cinismo desengañado sobre su propio amor juvenil por la vida, el desprecio por la humanidad que ha corrompido sus sentimientos a pesar de todo su supuesto «amor por la humanidad», todo ello pretende iluminar indirectamente la naturaleza irremediablemente autodestructiva de sus convicciones. La súbita apelación de Aliosha a la imagen del Hombre-Dios ilumina en un instante la estrechez y el carácter reivindicativo del «amor a la humanidad» de Iván. Su insistencia en la justicia —y, por tanto, en el castigo y la retribución— contrasta claramente con el Evangelio de Cristo de amor que todo lo reconcilia y perdona, y con la esperanza de una misericordia infinita para el pecador que se arrepiente.

Numerosos comentaristas han subrayado, comprensiblemente, el conmovedor patetismo del humanitarismo de Iván; incluso se ha sugerido, como dijo Blake de Milton, que Dostoievski era realmente del partido del diablo y no podía reprimir su acuerdo emocional con Iván. No hay duda de que Dostoievski vertió en estos pasajes toda su propia angustia por las abominaciones que estaba registrando. Sin embargo, Iván representa, en el más alto nivel de sensibilidad intelectual y moral, la suprema y más conmovedora dramatización del

conflicto entre la razón y la fe en el corazón del libro, y habría sido incoherente con su objetivo temático haber suavizado o debilitado sus expresiones. La fe, tal y como la quiere Dostoievski para que se sienta en *Los hermanos Karamázov*, debe ser totalmente pura, un compromiso que no se apoya en nada más que en la devoción a la imagen y el ejemplo de Cristo, y los argumentos opuestos de la razón deben darse así con toda su fuerza.

Lo que dota al sobrecogedor monólogo de Iván de su poder aún vigente es el implacable rechazo del mundo de Dios en nombre de la propia moral del amor y la compasión que el propio Cristo había aportado. Iván está expresando lo que Dostoievski veía como el desafío más profundo de la mentalidad populista a una auténtica aceptación de la fe cristiana del pueblo ruso. Para combatir este desafío, Aliosha había apelado a la imagen de Cristo, verdadera fuente de la propia moral de Iván. Acusa a su hermano de haber «olvidado» a Cristo, y en respuesta Iván narra un poema en prosa de su propia composición, la conocida Leyenda del Gran Inquisidor. Una narración compleja, que abarca tres niveles: el del autor Dostoievski, el del narrador ficticio, que desaparece durante el majestuoso monólogo de Iván, y el del propio Iván, el presunto creador, cuya psicología moral dramatiza simbólicamente en toda la maraña de sus opuestos.

Como prefacio, el erudito Iván se permite hacer un breve repaso de la popularidad universal de poemas y obras de teatro similares en el pasado, cuando «era costumbre […] hacer descender los poderes celestiales a la tierra». El más importante de todos era un cuento apócrifo bizantino, "Las andanzas de Nuestra Señora en el infierno", que representa a la Madre de Dios siendo conducida por el arcángel Miguel a través del infierno. Horrorizada por el sufrimiento de los condenados, se postra ante Dios «y pide misericordia para todos en el infierno […] indistintamente». Dios señala a Cristo crucificado y pregunta cómo pueden ser perdonados «sus verdugos», pero cede cuando la Virgen convoca a «todos los santos, todos los mártires, todos los ángeles y arcángeles» para que se unan a ella en la petición de misericordia. Cuando Dios finalmente accede y concede «un respiro de sufrimiento» para los que están en el infierno cada año desde el Viernes Santo hasta el día de la Trinidad (ocho semanas después de la Pascua), los pecadores cantan: «Tú eres justo, Señor, en este juicio».

El poema de Iván se sitúa en la España del siglo XVI, donde Cristo aparece de nuevo. La humanidad le espera con «mayor fe» que nunca porque «hace quince siglos que el hombre dejó de ver señales del Cielo». ¡Es un mundo tan lleno de anhelo y de fe este en el que Iván imagina que Cristo regresa! Lo imagina al sur de España, en los días más oscuros de la Inquisición, y pinta la escena con unos cuantos trazos sugerentes, recurriendo a la poesía y al Nuevo Testamento. El lector se traslada a Sevilla al día siguiente de la quema de un centenar de herejes en un magnífico auto de fe. En esta coyuntura, «Cristo aparece de repente suavemente, sin ser observado, y sin embargo, es extraño decirlo, todos lo reconocen […]. El sol del amor arde en Su corazón. La Luz, la Iluminación y el Poder brillan desde Sus ojos, y su resplandor, derramado sobre la gente, agita sus corazones con un amor receptivo». Con la plenitud de su amor desbordante, Cristo devuelve la vista a un ciego y resucita a una niña de entre los muertos en las escaleras de la catedral; «la multitud llora y besa la tierra».

El Gran Inquisidor ordena que se arreste a Cristo y acude a la prisión esa misma noche. A lo largo de su encuentro, Cristo no pronuncia ni una sola palabra, y su muda presencia sirve de acicate para la conciencia del Gran Inquisidor, que, mientras finge cumplir los deseos de Cristo en la tierra, sabe que está haciendo lo contrario. El monólogo del Inquisidor, que oscila entre sus acusaciones a Cristo y su autoexculpación, revela la tensión que corroe su conciencia, una conciencia que le ha llevado, por compasión ante el sufrimiento de una humanidad débil e infeliz, a «corregir» la obra de Cristo liberando a la humanidad de la

fuente de su miseria: el peso del libre albedrío. Iván se había negado a aceptar el mundo de Dios en el capítulo anterior, y ahora indica cómo lo reconstruiría según especificaciones más «humanas».

Su relato es una variación libre de la versión evangélica de las tentaciones de Cristo incluida en los santos Marcos, Mateo y Lucas. Según el texto sagrado, Cristo pasó cuarenta días en el desierto siendo tentado por Satanás antes de emprender su misión con la humanidad. Al igual que Milton en *El paraíso recobrado*, Iván elabora este relato en un magnífico panorama historiográfico del futuro curso de la historia humana, que ve prefigurado en este episodio de la tentación del Nuevo Testamento. En efecto, el Gran Inquisidor habla ciertamente en nombre de Dostoievski cuando elogia con entusiasmo las tres preguntas que le formuló a Cristo en el desierto «el espíritu sabio y temible, el espíritu de la autodestrucción y la inexistencia». Está seguro de que estas preguntas deben ser el producto no de «la inteligencia humana sino […] de lo absoluto y eterno», porque la mente del hombre no podría haber inventado por sí misma la grandeza de esta visión profética.

¿Por qué, se pregunta Cristo, había venido hasta el hombre «con las manos vacías, con alguna promesa de libertad», cuando podía haber realizado el milagro de convertir en pan «estas piedras de este desierto reseco y estéril»? «Conviértelas en pan», le había aconsejado el diablo en la primera tentación, «y la humanidad correrá detrás de Ti como un rebaño, agradecida y obediente». Cristo se negó porque «no quería privaral hombre de la libertad», pero el Gran Inquisidor, profetizando la victoria de lo que, por la terminología, solo puede ser el socialismo, prevé que «pasarán las edades, y la humanidad proclamará por boca de sus sabios que no hay crimen, ni pecado, solo hay hambre». Y entonces, «por ese pan terrenal […] todos lo seguirán, gritando: "¿Quién puede compararse con esa bestia? Nos ha traído el fuego del cielo"» (una cita que combina el libro del *Apocalipsis* con el mito de Prometeo).

Como sabemos por el *Diario*, Dostoievski creía en la posibilidad de que el catolicismo romano se uniera a los socialistas para liderar la inminente revolución que destruiría a Occidente. Ambos, a sus ojos, se habían rendido a la primera tentación de Cristo al subordinar su mensaje —libertad de conciencia— a los objetivos y ambiciones terrenales, y estaban así unidos en su imaginación. «El espíritu de la tierra» logrará así una victoria temporal porque la humanidad pondrá a sus pies su desastrosa libertad. Pues «es inconcebible que la libertad y el pan suficiente para todos vayan juntos, pues nunca, nunca podrán compartirse entre ellos». El principio moral del «compartir» no puede provenir de otra fuente que no sea el verdadero Cristo, que pide el libre sacrificio por los demás por amor; y la humanidad se verá finalmente obligada a volver a ese amor como única fuente de moralidad. En este caso, sin embargo, volverá a un falso Cristo, el católico romano del Gran Inquisidor, que cree que «nada ha sido más insoportable para el hombre y la sociedad humana que la libertad», y que la humanidad «nunca puede ser libre, porque es débil, viciosa, inútil y rebelde».

A pesar de esta visión despectiva de la naturaleza humana, el Gran Inquisidor de Iván hace el mismo llamamiento a la piedad que Iván hizo en el capítulo "Rebelión". Reconoce que, aunque la doctrina del «pan del cielo», la libertad de la conciencia humana, puede atraer a miles de personas, otros millones «no tendrán la fuerza para renunciar al pan terrenal por el celestial»; y es por estos millones, «que son débiles, pero aman», por quienes el Gran Inquisidor está hablando. Este «cuidado», sin embargo, no será aceptado a menos que se ofrezca en el nombre del *verdadero* Cristo que predica la libertad y el amor mientras su ideal está siendo distorsionado y traicionado.

El Gran Inquisidor pasa ahora de la primera tentación a la cuestión más propiamente

religiosa de si la humanidad posee la fuerza moral para apoyar la libertad proclamada por Cristo. Porque el Gran Inquisidor está dispuesto a estar de acuerdo con Cristo —¡es la única vez que está dispuesto a ello! — «en que si alguien se apodera de la conciencia [de la humanidad], ¡oh! entonces [esta] abandonará Su pan y seguirá a quien ha atrapado [su] conciencia. En eso tenías razón. Porque la esencia del ser humano no es solo vivir, sino tener algo por lo que vivir». En otras palabras, no solo de pan vive el hombre; pero Cristo se negó a tomar el mando sobre la conciencia de la humanidad, negándole así la tranquilidad de la certeza y la obediencia. «¿Olvidaste que el hombre prefiere la paz, e incluso la muerte, a la libre elección según el conocimiento del bien y del mal?». Lejos de proporcionar una guía nueva e inmutable para la conciencia humana, Cristo, acusa el Gran Inquisidor, solo aumenta su angustia. «Nada es más seductor para el hombre que su libertad de conciencia, pero no hay nada que lo haga sufrir más que esa libertad. En lugar de la rígida ley antigua, el hombre deberá en adelante decidir por sí mismo, con su corazón libre, lo que es bueno y lo que es malo, teniendo solo Su imagen ante él como guía».

Para garantizar esa libertad, Cristo había rechazado la segunda tentación, la de ofrecer pruebas de su divinidad. Y en último lugar había rechazado la tercera tentación, la de asumir el poder sobre «todos los reinos de la tierra», no queriendo, como el Gran Inquisidor, imponer la fe con el poder temporal. Cristo había repudiado así los que el Gran Inquisidor declara como «los tres poderes […] capaces de conquistar y mantener cautiva para siempre la conciencia de los rebeldes impotentes para su propia felicidad: estas fuerzas son el milagro, el misterio y la autoridad».

Ningún segmento de la Leyenda plantea un problema más complicado o es más difícil de desentrañar que esta acusación contra Cristo. Intérpretes de la talla de Berdiáyev lo tomaron como la declaración definitiva del propio Dostoievski —hecha *a contrario sensu* a través de Iván— de que la libertad de conciencia de la humanidad, la libertad defendida por Cristo en la Leyenda, es totalmente incompatible con el milagro, el misterio y la autoridad. Sin embargo, esta lectura es difícilmente conciliable con la descripción anterior de la reaparición de Cristo. Como ha señalado Roger Cox, cuando el Gran Inquisidor acusa a Cristo de haber abandonado el milagro, el misterio y la autoridad, «el lenguaje y la imagen más característicos del Inquisidor proceden directamente del Libro del Apocalipsis, donde se asocia con el "falso profeta"»[2]. No debemos descuidar esta imagen anterior al tratar de comprender el objetivo temático de Dostoievski.

Anteriormente, cuando Aliosha se había sometido al *stárets* Zosima, el narrador advierte «que este instrumento puede ser un arma de doble filo. Puede no conducir a algunos a la humildad y al completo dominio de sí mismos, sino al más satánico orgullo, es decir, a la esclavitud y no a la libertad». Las fuerzas del milagro, del misterio y de la autoridad legítimos se prestan así a la perversión, como vemos en el caso del Gran Inquisidor, pero el texto indica claramente que están lejos de haber sido repudiadas por Cristo en su manifestación auténtica. Para él, sin embargo, solo derivan su poder legítimo de una fe genuinamente incondicional, solo en esa interpenetración de lo terrenal y lo celestial proclamada por Zosima. Cuando el Gran Inquisidor reprocha a Cristo haber abandonado tan poderosos instrumentos de control, el imperioso prelado solo habla de ellos como medio de coacción y dominación. Pero pueden ejercer su influencia por medio del «amor receptivo», y Dostoievski difícilmente desearía que fueran vistos solo a través de la lente distorsionada que proporciona el Gran Inquisidor. Como dice Cox de forma convincente, el Gran Inquisidor ha degradado las formas auténticas del milagro, el misterio y la autoridad para convertirlas en magia, mistificación y tiranía.

Bajo el desafío de la mirada silenciosa de Cristo, el Inquisidor confiesa el secreto que aún

no ha declarado abiertamente. «No estamos contigo, sino con *él*: ese es nuestro misterio». La Iglesia romana había aceptado a traición la tercera tentación del diablo en nombre de Cristo y había «logrado todo lo que el hombre busca en la tierra: alguien a quien adorar, alguien que guarde su conciencia y algún medio de unirlo todo en un hormiguero unánime y armonioso» (Dostoievski utiliza a menudo el término «hormiguero» para caracterizar un orden social en el que no existe el libre albedrío). Tras tomar la espada de los césares, el Inquisidor está seguro de que «nosotros [la Iglesia Romana] triunfaremos y seremos césares, y entonces planearemos la felicidad universal del hombre». Pero este estado final no se alcanzará antes del interregno de «las edades […] aún por venir en las que reinarán la confusión del libre pensamiento, de su ciencia y del canibalismo», cuando los seres humanos traten de construir la Torre de Babel únicamente sobre la base de la razón y la ciencia y acaben devorándose unos a otros en una lucha darwiniana por la vida.

Para entonces, incluso los que inicialmente habían servido al verdadero Cristo («los elegidos») se habrán «cansado de esperarle», y «transferirán las fuerzas de su espíritu y el calor de su corazón al otro campo, y terminarán enarbolando su estandarte *libre* contra Él». El propio estandarte de Cristo se transformará ahora en su opuesto ilusorio. «Oh, les persuadiremos de que solo serán libres cuando renuncien a su libertad y se sometan a nosotros». La humanidad será entonces reducida al nivel de los niños y se les dará «la tranquila y humilde felicidad de las débiles criaturas que son por naturaleza». Incluso el pecado será permitido a estas criaturas sin voluntad, «porque las amamos, y el castigo por estos pecados lo asumimos nosotros». Cada detalle de su existencia, incluyendo los asuntos sexuales y familiares más íntimos, «los secretos más poderosos de su conciencia», estarán bajo el control del Gran Inquisidor[3]. He aquí el paraíso terrenal del Gran Inquisidor, el facsímil fraudulento de la libertad proclamada por Cristo. «En paz morirán, en paz expirarán en tu nombre, pero más allá de la tumba no encontrarán más que la muerte». La inmortalidad no existe, pero «para su felicidad los atraeremos con la recompensa del cielo y la eternidad».

La Leyenda es una creación de Iván y, por tanto, pretende objetivar de forma dramática la lucha en su propia conciencia entre la razón y la fe. Esta lucha pasa repentinamente a primer plano cuando el Gran Inquisidor se revela como alguien que solo ha abandonado a regañadientes al verdadero Cristo, y que todavía siente la elevada belleza de la fe cristiana y su imagen de la humanidad como libre y moralmente responsable. «Yo también he estado en el desierto», confiesa a Cristo, «yo también me esforzaba por estar entre tus elegidos. Pero desperté y no quise servir a la locura». Si Cristo volviera un día, afirma desafiante, en el estruendo de la Segunda Venida, entonces el Gran Inquisidor y sus feligreses podrían decir, «señalándolo ante los miles de millones de niños felices que no han conocido el pecado: "Júzganos si puedes y te atreves"». Concluye declarando que al día siguiente ordenará que se queme a Cristo en la hoguera como hereje «por venir a perturbarnos».

Entonces interviene Aliosha: «Tu poema es una alabanza a Jesús, no una crítica a él», y sin duda la interpretación de Aliosha puede tomarse como propia de Dostoievski. Reprender a Cristo por insistir en el derecho de la humanidad a elegir entre el bien y el mal únicamente según los dictados de su corazón era, en efecto, elogiarlo por proteger los fundamentos mismos de la humanidad del hombre tal como la concebía Dostoievski. Iván no contesta a esta primera exclamación de Aliosha, pero responde cuando Aliosha afirma acaloradamente que el Gran Inquisidor y su ejército romano de jesuitas representan «simplemente, el ansia de poder, algo así como una servidumbre universal en la que ellos serían los amos». Negándose a aceptar una acusación tan reductora, Iván amplía la imagen del Gran Inquisidor concibiéndolo como una figura trágica, que sufre de verdad porque «ha desperdiciado toda su

vida en el desierto y, sin embargo, no ha podido desprenderse de su incurable amor por la humanidad» y está obligado a «conducir a los hombres conscientemente a la muerte y a la destrucción y, sin embargo, engañarlos mientras recorren ese camino […] en nombre de Aquel en cuyo ideal el viejo había creído tan fervientemente durante toda su vida». El Gran Inquisidor es una extrapolación grandiosa de su propio conflicto interior; y la naturaleza trágica del dilema del Inquisidor —la tragedia de haber aceptado la moral de Cristo Hijo y de actuar en su nombre mientras ya no cree en Dios Padre— es también una preparación para el desenlace de la Leyenda.

Iván propone la siguiente conclusión para su relato. El mutismo no roto del prisionero «pesaba» sobre su carcelero, pero «de repente se acercó al anciano en silencio y le besó suavemente en sus labios envejecidos y exangües». El Gran Inquisidor se estremeció y abrió la puerta de la celda. «"Vete", dijo, "y no vengas nunca, jamás"». En cuanto al ahora solitario Gran Inquisidor, Iván dice que «el beso brilla en su corazón, pero el viejo se adhiere a su idea». Aliosha reconoce inmediatamente que esta última frase es aplicable al propio Iván, desgarrado entre su sensibilidad hacia el ideal cristiano y su «idea» de que «todo es lícito» una vez perdida la fe en Dios y la inmortalidad. A la pregunta angustiada de Aliosha: «¿Cómo vas a vivir? Con semejante infierno en tu corazón y en tu cabeza, ¿cómo podrás?», Iván se reafirma en su anterior declaración de «rebeldía»: la «bajeza de los Karamázov» le acompañará hasta los treinta años, y entonces estrellará la copa contra el suelo.

Al final de su conversación, cuando Aliosha le mira en silencio, Iván expresa su tristeza porque «ahora veo que no hay lugar para mí en tu corazón, mi querido ermitaño». Este sentimiento motiva a Aliosha a besar a Iván en los labios, y entonces este le acusa en broma de «plagio» (Iván está «más que encantado» con esta recreación cargada de símbolos). Presentado aquí en su faceta más humanamente atractiva, Iván se muestra plenamente consciente del dolor que roe el corazón de su hermano en ese momento. Sin embargo, Dostoievski no quería terminar con una imagen tan simpática de Iván, que había logrado provocar a Aliosha para que aprobara un acto de venganza, de modo que el narrador introduce una nota sutilmente discordante en los párrafos finales, cuando Iván se aleja tras indicar a su hermano: «Y ahora tú vas por la derecha y yo por la izquierda». Aliosha «nota que Iván se balanceaba al caminar y que el hombro derecho parecía más bajo que el izquierdo». Tradicionalmente, el diablo se asocia con el lado izquierdo y cierta cojera al caminar; su hombro izquierdo parece más alto que el derecho. El narrador recurre así a las creencias populares para asociar a Iván con el espíritu temible que este acababa de describir y aprobar en su Leyenda.

La rebelión de Iván y su Leyenda se enmarcan entre dos encuentros con Smerdiakov. Al volver a casa se encuentra con la presencia obsequiosa e insinuante aunque también vagamente siniestra de la cocinera y el criado de su padre, y la expectativa de encontrarse con Smerdiakov —aunque él mismo no es plenamente consciente de esta razón— lo sume en un estado de intensa depresión. La relación entre los dos —solo insinuada anteriormente— se desarrolla ahora más plenamente. Al principio, Iván «se había interesado por Smerdiakov, e incluso lo había considerado muy original». Habían conversado sobre cuestiones como la exactitud literal y la veracidad de algunas afirmaciones del Antiguo Testamento, y Smerdiakov había empezado a considerarse discípulo de Iván. De hecho, cuando Smerdiakov ridiculizaba el heroísmo de Foma Danilov al negarse a renunciar a su fe, Fiódor le había dicho a Iván: «Ha montado todo esto en tu beneficio. Quiere que lo alabes».

Iván pronto llega a sentir «aversión» hacia Smerdiakov, porque el lacayo «comenzó a dar muestras de una vanidad sin límites, una vanidad además herida», que Iván encuentra

intolerable. La ironía de esta observación es evidente: la «vanidad» de Smerdiakov es una parodia de su admirado modelo, que en la persona del Gran Inquisidor se había imaginado capaz de «corregir» la obra de Dios. Lo peor de todo, desde el punto de vista de Iván, es que Smerdiakov actúa ahora como si «tuvieran algún tipo de pacto, algún secreto entre ellos», un pacto desconocido para todos los demás que creaba un vínculo. Ese vínculo existe, lo desee o no Iván, porque Smerdiakov ha asimilado el nihilismo amoral de las ideas de Iván, que habían empezado a fermentar en una mente y un corazón carentes de sensibilidad hacia el sufrimiento humano. El diálogo que se entabla está representado en dos niveles: el intercambio de palabras entre ellos, acompañado del diálogo de Iván consigo mismo. En este segundo diálogo, el odio que Iván ha llegado a sentir por Smerdiakov está dominado por su sensación inconsciente de que ambos están vinculados por un pacto secreto y subliminal, uno que lamenta pero al que no puede resistirse ni del que pueda desprenderse. Esta contraposición de sentimientos de Iván hacia Smerdiakov dramatiza, en el plano moral y psicológico, el mismo conflicto entre la razón y la fe (la fuente de la conciencia moral para Dostoievski) que constituye la base del carácter de Iván.

A pesar de que Iván no desea hablar con Smerdiakov, se encuentra dirigiéndose voluntariamente a Smerdiakov en un tono que invita a la conversación. Iván es presa de una compulsión, casi una fascinación, que solo puede surgir de la tormentosa parálisis resultante de su conflicto interior. En el curso de su intercambio, Smerdiakov insinúa en términos velados todos los acontecimientos que dejarán el camino libre, si Iván va a Chermashnaya, para que Dimitri invada de nuevo la casa y cumpla la amenaza de matar a su padre. Mientras escucha, Iván se indigna por las palabras alusivas de Smerdiakov, que aparentemente proporcionan información sin propósito, pero que en realidad insinúan la probabilidad de un asesinato. Casi se lanza sobre el criado en un paroxismo de ira, pero luego anuncia en voz baja que partirá hacia Moscú al día siguiente. El comportamiento contradictorio de Iván lo presagian sus palabras a Aliosha, después de que ambos apartaran a Dimitri de su padre ensangrentado. «Una víbora devorará a la otra», había dicho. «Y a los dos les está bien empleado». No obstante, mientras insistía a Aliosha en que siempre defendería a su padre, Iván había añadido también: «Pero en cuanto a mis deseos me reservo plena libertad en este caso».

Los «deseos» de Iván resultan ser más fuertes que su afirmada obediencia al código moral, y decide marcharse incluso después de ser consciente de que su ausencia podría provocar el crimen. El narrador informa con objetividad de la agitación del espíritu de Iván esa noche, «perturbado por toda clase de extraños y casi sorprendentes deseos», como el de ir a la posada y golpear a Smerdiakov. No podía explicar por qué, «salvo quizás que detestaba al lacayo como alguien que le había insultado más gravemente que nadie en el mundo». El «insulto» de Smerdiakov consistía en su suposición, perfectamente justificada, de que Iván no tenía ninguna objeción profunda al asesinato de su repugnante padre, aunque él mismo se negaba a enfrentarse a esta verdad. Aquella noche, al oír que su padre se movía en la planta de abajo, Iván salió a la escalera y escuchó «con una especie de extraña curiosidad, conteniendo la respiración mientras su corazón palpitaba», y nunca olvidó el recuerdo de aquel breve lapso. «Aquella "acción", toda su vida posterior la llamó "infame", y en el fondo de su corazón la consideraba como la acción más baja de su vida». Fue el momento en que decidió dejar que las dos víboras se devorasen mutuamente, o eso creía él.

A la mañana siguiente, Iván le dice a su padre que irá a Chermashnaya, como le había pedido el anciano, para vender una arboleda en su nombre. Fiódor está encantado, «porque eres un hombre inteligente», pero Iván evita besarlo al partir. Este calificativo se hace eco del

comentario de Iván a Aliosha de que el Gran Inquisidor, tras perder su fe en Cristo, se había unido a «la gente inteligente». Mientras Iván recorre la campiña, al principio se siente aliviado, pero luego recuerda las palabras de despedida del Inquisidor, cuyas implicaciones finge no entender. Cambiando de planes, Iván viaja a Moscú, pero su pesimismo y angustia no desaparecen, y al llegar a Moscú experimenta una iluminación: «"Soy un canalla", se dijo a sí mismo». Sin embargo, solo mucho más tarde comprenderá todas las implicaciones de este reconocimiento.

El libro 6, "El monje ruso", es un relato de la vida y las enseñanzas de Zosima en forma de *zhitie*, la biografía hagiográfica de la vida de un santo, tal y como la plantea su discípulo, Aliosha. Es quizá la sección artísticamente más atrevida de la obra, en el sentido de que casi no tiene precedentes incluir en una novela, salvo quizá con fines de parodia, un ejemplo extendido de un texto imitativo de un género puramente religioso. Aunque *Los hermanos Karamázov* está repleta de movimientos violentos, fuertes pasiones e intenso dramatismo psicológico, la *zhitie* carece (de forma bastante intencionada) de la poderosa vehemencia que cabría esperar de ella, y la mayoría de los lectores modernos la han considerado ineficaz para contrarrestar la contundencia del desenfrenado ataque de Iván. Sea como fuere, no cabe duda de que Zosima transmite la esencia de la visión moral y social del propio Dostoievski, y el relato de la vida de Zosima desempeña también un papel importante en la estructura de la novela.

A través de Zosima, Dostoievski intentaba presentar una actitud alternativa ante la vida y el problema del sufrimiento humano: una actitud de serena aceptación del destino humano que se deriva de la convicción de la misericordia omnipresente de un Dios amoroso. Las figuras que encarnan estados de beatitud virtuosa siempre han sido más difíciles de hacer interesantes y convincentes que las que luchan por enfrentarse a los problemas de la existencia humana. Sin embargo, Dostoievski se arriesga a enmarcar la respuesta a Iván en el género de la vida de un santo, escrita en un estilo muy poético, lleno de expresiones eslavas eclesiásticas y del lenguaje piadoso del sentimentalismo clerical del siglo XVIII de san Tijon Zadonsk. Como no se intenta basar esta narración en particularidades realistas o en análisis psicológicos verosímiles, los acontecimientos ocurren según las leyes de la lección moral que se quiere ilustrar, no por la causalidad de la existencia mundana. Hay una cualidad intemporal en estas narraciones precisamente porque se relacionan con el mundo real solo de manera accesoria, y la moraleja que ejemplifican sigue siendo valiosa para cualquier tiempo y lugar.

Si el libro 6 no ha salido muy bien parado en la opinión de la crítica es porque se lo considera principalmente como una respuesta directa a la Leyenda del Gran Inquisidor. Los comentaristas no han prestado suficiente atención a la observación de Dostoievski de que «*toda la novela* es una respuesta» a Iván y su Leyenda. Una afirmación tan definitiva nos debe poner en guardia de que Dostoievski no dependía solo de estos relatos y declaraciones para llevar a cabo su tarea artística. Esto se logrará mediante el entrelazamiento de las experiencias de Zosima con el resto de la trama, que revela el efecto saludable de su propia vida y de los valores que practicaba en las vidas de los demás. También ilustrará que la imagen delineada por el Gran Inquisidor de una humanidad débil y degradada, incapaz de cumplir la ley de amor de Cristo, es ilusoria y perniciosa.

Las historias del Libro 6 se narran, como en un *zhitie*, en un estilo destinado a despertar respuestas piadosas y reverenciales, y a comunicar una sensación de serenidad opuesta a las agitaciones y pasiones representadas en otros lugares. Comienza con la vida del hermano mayor de Zosima, Markel, que se había convertido al ateísmo en su juventud, pero que, tras enfermar repentinamente, su espíritu se ve transformado por la inminencia de la muerte.

Intentando consolar a su afligida madre, le dice que «todos estamos en el paraíso, pero no lo vemos; si lo hiciéramos, tendríamos el cielo en la tierra al día siguiente». Sintiéndose indigno del amor que le prodigan, desea cambiar de posición con los criados. Le dice a su madre que «cada uno de nosotros ha pecado contra todos los hombres, y yo más que ninguno». Como san Francisco, pide perdón a los pájaros y a la naturaleza porque «había tanta gloria de Dios a mi alrededor, pájaros, árboles, prados, cielo; solo que yo vivía en la vergüenza y todo lo deshonraba y no me daba cuenta de la belleza y la gloria». Al no entender este acto de entrega a «la gloria de Dios», el médico de la familia, un hombre de ciencia, declara que la «enfermedad de Markel está afectando a su cerebro». Pero el joven afligido no hace más que regocijarse en esa aprehensión extática de la vida como bien último que incluso Iván había experimentado, y encarna esta epifanía crucial que el propio Dostoievski había expresado una vez en la proximidad de la muerte.

Zosima confía detalles de sus propios años de juventud que completan el cuadro de su formación espiritual, y aquí también Dostoievski recurre a particularidades de su propia vida, recordando la profunda impresión que le causó el Libro de Job durante una misa previa a la Pascua. El antiguo grito bíblico de angustia contra un Dios presuntamente misericordioso, que somete a su fiel servidor a los peores tormentos para poner a prueba su lealtad, es el que más se relaciona con la temática de Dostoievski, y Zosima sigue profundamente conmovido por él: «Nunca he podido leer ese libro sagrado sin llorar». Algunos se han visto incitados por él a burlarse y culpar a Dios por el terrible destino tan injustamente impuesto al justo Job; pero la grandeza de la obra «reside justamente en el hecho de que es un misterio: que en ella se reúnen la escena terrenal pasajera y la verdad eterna». Zosima no dice nada sobre los angustiosos gritos y acusaciones de Job. El «misterio» del relato para él es que, a pesar de sus sufrimientos «terrenales», Job sigue proclamando su fe en Dios y en la bondad de la creación divina.

Si la primera narración de Zosima está vinculada asociativamente a Aliosha, la segunda, que trata de su propia vida cuando era joven, está relacionada con Dimitri. Enviado por su madre a una escuela para cadetes militares en Petersburgo, Zinovi (su nombre secular) se había transformado, al graduarse, «en una criatura cruel, absurda, casi salvaje». Los calamitosos sucesos que siguen, precipitados por un golpe a su vanidad y orgullo, conducen a una crisis durante la cual, implícitamente, las lecciones de Markel comienzan a actuar en su alma. Participa en un duelo, pero se niega a disparar, se disculpa con su criado por haberle pegado y renuncia a su puesto en el ejército, anunciando que va a entrar en un monasterio. Aquí vemos un presagio del futuro autodescubrimiento y transformación moral de Dimitri.

El tercer relato, "El visitante misterioso", está claramente relacionado con Iván. Un respetado ciudadano, conocido por sus actividades caritativas, visita a Zinovi, que se ha hecho famoso por actuar de acuerdo con su conciencia moral en lugar de someterse al código no cristiano propio de su posición y rango. El interés del anciano está inspirado por «un motivo secreto»: ¡él mismo es un asesino! Cuando era joven, por celos, había matado a una chica que lo había rechazado, ocultando su acción como si se hubiese tratado de un robo. Esperaba que la vida familiar le ayudase a escapar de las cavilaciones sobre su pasado; pero la presencia de su mujer y de sus hijos solo hacía que el recuerdo de su crimen fuera más opresivamente doloroso, y le obsesionaba la idea de poner fin a sus tormentos con una confesión completa.

Al igual que Iván, el visitante se preocupa por la situación moral general de la sociedad y de la vida humana. Reitera una de las ideas favoritas expresadas en el *Diario*, que el mundo moderno está viviendo un periodo de «aislamiento» en el que la soledad de los seres humanos

entre sí ha sido sustituida por la separación y la división. El cambio solo puede llegar a través de «un proceso espiritual, psicológico […]. Hasta que no te conviertas realmente, de hecho, en un hermano para todos, la hermandad no se producirá. Ningún tipo de enseñanza científica, ningún tipo de interés común nos enseñará a compartir la propiedad y los privilegios con igual consideración para todos». Finalmente, «este terrible individualismo debe llegar indudablemente a su fin [...]. Y entonces se verá la señal del Hijo del Hombre en los cielos», la señal que presumiblemente anuncia la Segunda Venida de Cristo.

A pesar de todos los tormentos que el visitante sabe que le sobrevendrán, sigue el consejo de Zinovi de confesar. Nadie cree la confesión de este ciudadano modelo, que ha llevado una vida tan ejemplar (como tampoco se creerá a Iván en la escena del tribunal más adelante). Y cuando el misterioso visitante, presentando pruebas de su crimen, es declarado loco, el paralelismo con Iván no puede ser más patente. Pocos días después, el asesino penitente cae enfermo y muere; antes de su muerte, admite a Zinovi que, en su última visita, había vuelto para matarlo. Pero «el Señor venció al diablo en mi corazón» y detuvo su mano (exactamente como ocurrirá con Dimitri). Los tres relatos son una *mise en abyme*, es decir, un elemento narrativo relativamente subordinado que reproduce *in nuce* el tema principal de la obra o que lo presenta, como aquí, de forma algo alterada pero todavía reconocible. La *zhitie* de Zosima no es solo suya, sino también de los tres hermanos Karamázov. Cada historia indica los caminos que todos (incluido Iván) tomarán en el resto del libro para refutar su Leyenda del Gran Inquisidor.

Las narraciones de Zosima van seguidas de un capítulo de sus «conversaciones y exhortaciones», en las que Dostoievski, sin preocuparse por resultar didáctico, desarrolla algunas de sus ideas más preciadas. Defiende al monacato y a los monjes rusos de las numerosas críticas que reciben. Zosima responde en términos del mesianismo religioso de Dostoievski, que considera a los monjes rusos como aquellos que «conservan la imagen de Cristo pura y sin mácula». Por el contrario, los mundanos que critican a los monjes «tienen ciencia, pero en la ciencia no hay más que lo que es objeto de los sentidos. El mundo espiritual, la parte más elevada del ser humano es rechazada del todo, desechada con una especie de triunfo, incluso de odio». El mundo moderno ha proclamado «el reino de la libertad» y «la multiplicación de los deseos», pero una existencia tan desordenada solo puede conducir entre los ricos al «aislamiento y al suicidio espiritual; en los pobres, [a] la envidia y el asesinato; porque se les han dado derechos, pero no se les han mostrado los medios para satisfacer sus deseos».

Zosima juega con variaciones sobre este contraste entre la vida de los mundanos, que sacrifican todo a sus deseos —siempre crecientes— y el régimen de los monjes, que consiste en «obediencia, ayuno y oración». Para Dostoievski, la «libertad» significaba el dominio y la supresión de los propios deseos, no la liberación de todas las trabas para satisfacerlos; esa vida de autocontrol era para él el único «camino hacia la libertad real y verdadera». Pero el pueblo ruso, humilde y creyente, no era inmune a las nuevas fuerzas de desintegración que socavaban la sociedad, y Zosima lanza una espantosa crítica al «fuego de la corrupción» que se extiende por el propio campesinado, tocando aquí los problemas reales de la sociedad rusa, incluyendo la embriaguez y el trabajo infantil. Pero lo que en última instancia salvará a los rusos, afirma Zosima, es la conciencia de su iniquidad, uno de los ejes más dudosos de la ideología de Dostoievski desde principios de la década de 1860.

Zosima se lanza a un elogio del campesinado ruso, y sueña con un futuro social halagüeño, que «llegará cuando hasta el más corrupto de nuestros ricos acabe avergonzándose de sus riquezas ante los pobres, y los pobres, al ver su humildad, comprendan y cedan ante él,

y respondan alegre y amablemente a su honorable vergüenza». Aquí está, sin duda, el mundo onírico del futuro ruso del propio Dostoievski, expresado con toda la ingenuidad propia de Zosima. Por supuesto, todas estas ingenuas expectativas serán objeto de burla, pero Zosima piensa que quienes confían en la sola razón para alcanzar la misma meta de unidad y solidaridad (los socialistas) «tienen sueños más fantásticos que nosotros. Aspiran a la justicia, pero, negando a Cristo, acabarán inundando la tierra de sangre». En efecto, «si no fuera por la alianza de Cristo, se matarían unos a otros hasta los dos últimos hombres de la tierra», e incluso esos dos se matarían «víctimas de su orgullo».

En su predicación más abiertamente teológica, les dice que recen cada día por todos aquellos cuyas almas se presenten ante Dios en ese momento. Esa oración es solo una expresión de la universalidad del amor que es el *leitmotiv* de las amonestaciones de Zosima. «Porque todo es como un océano, todo fluye y cede; un toque en un lugar provoca un movimiento en el otro extremo de la tierra». También insiste en que es necesario «amar a un hombre incluso en su pecado, pues esa es la semblanza del amor divino y es el amor más elevado de la tierra». Amad «toda la creación de Dios, la totalidad y cada grano de arena que hay en ella [...] cada rayo de luz de Dios, amad a los animales, amad a las plantas, amadlo todo».

Dado que el pecado es omnipresente, se requiere un gran esfuerzo para alcanzar el estado de ánimo que Aliosha recomienda. Como remedio, «solo hay un medio de salvación»: «Tómate a ti mismo y hazte responsable de todo y de todos los hombres, verás en seguida que es realmente así, y que eres culpable ante todos y por todas las cosas». Asumir uno mismo la carga de la culpa universal se convierte así en el único antídoto contra la desesperación por la existencia del mal. Solo asumiendo la responsabilidad de *todos* los pecados se puede evitar «compartir el orgullo de Satanás y murmurar contra Dios» (como había hecho Iván). Incluso un juez designado por la ley debería «actuar con el mismo espíritu en la medida de lo posible, porque [el criminal] se irá y se condenará a sí mismo más amargamente de lo que ese juez lo ha hecho». Tal sería la situación ideal, ya mencionada por Zosima al hablar del artículo de Iván, cuando el Estado se transformase en una Iglesia y el castigo de un criminal fuera exclusivamente obra de su propia conciencia moral. Sin embargo, si el delincuente se marchara sin ser redimido, «burlándose de ti», su autocastigo acabaría por producirse. Así pues, nada de lo que ocurra puede debilitar esa fe.

La fe no requiere la confirmación de los milagros, ni el fracaso en la lucha contra el mal debe llevar al desánimo. Zosima exhorta a sus oyentes a dominar cualquier «deseo de venganza sobre los malhechores» buscando el sufrimiento y culpándose solo a sí mismos. «Si hubieras sido una luz, habrías iluminado también el camino para los demás. Y aunque tu luz brillaba, ves que a los hombres no los salvaba; mantente firme y no dudes del poder de la luz celestial […]. Los hombres siempre se salvan después de la muerte del libertador». Esta redención posterior es la que ocurrió en el caso de Cristo, y la veremos repetirse también tras la muerte de Zosima.

Dostoievski sabía bien que estos mandatos son difíciles de entender para la razón humana, y como último recurso Zosima recurre al misterio de la propia vida humana. Hay muchas cosas ocultas en la vida terrenal de la humanidad, y «muchos de los sentimientos y movimientos más fuertes de nuestra naturaleza no podemos comprenderlos […]. En la tierra, en efecto, estamos como extraviados, y si no fuera por la preciosa imagen de Cristo que tenemos delante, estaríamos deshechos y totalmente perdidos, como lo estaba la especie humana antes del diluvio». A continuación, Dostoievski expone las palabras de Zosima, a menudo citadas, sobre el vínculo entre la vida terrenal y otros mundos: «Dios tomó semillas

de diferentes mundos y las sembró en la tierra, […] pero lo que crece […] está vivo solo por el sentimiento de su contacto con otros mundos misteriosos». Una vez que «ese contacto se pierde, entonces serás indiferente a la vida e incluso llegarás a odiarla». Zosima vuelve a la nota franciscana del misticismo cósmico al afirmar la belleza y la bondad de toda la creación de Dios: «Ama arrojarte sobre la tierra y besarla. Besa la tierra y ámala con un amor incesante y consumidor. Ama a todos los hombres, ama todo […]. Riega la tierra con las lágrimas de tu alegría y ama esas lágrimas».

Después de este resumen extático, Zosima vuelve al problema de la condición humana. El infierno no contiene un escenario de garfios y grilletes, a la manera de Fiódor. Más bien, según Zosima, el infierno es ese tormento eterno, «el sufrimiento de ya no poder amar». En cuanto al «fuego del infierno en el sentido material», declara que «no entro en ese misterio; me abstengo». El infierno es un tormento puramente espiritual, que no debe ser representado, como hacen Dante y Milton, con imágenes físicas. Dostoievski se mantiene así fiel a su poética de la subjetividad al transformar incluso el infierno en un atributo de la psique humana. Milton le había precedido cuando Satanás declara en *El paraíso perdido*: «El espíritu lleva en sí mismo su propia morada | y puede en sí mismo hacer un cielo del infierno o un infierno del cielo»[4]; pero esto no va acompañado en Milton de un rechazo de las imágenes tradicionales[5].

Así termina la interpretación de Aliosha del *zhitie* de Zosima; tras eso, el narrador retoma el hilo de la historia. Volvemos a la celda donde Zosima hablaba con sus íntimos, «tan alegre y hablador» que parecía haber recuperado temporalmente la salud, pero muere ese mismo día, con una muerte apacible y solemne, en plena consonancia con la santidad de su vida desde que se hizo sacerdote y con las enseñanzas que Aliosha había atesorado.

[1] Vaclav Cerny, *Essai sur le titanisme dans la poésie romantique occidentale entre 1815 et 1850*, Praga, 1935.

[2] Roger L. Cox, *Between Earth and Heaven*, Nueva York, 1969, p. 194.

[3] Ninguna parte de la Leyenda ha sido más influyente e importante que esta predicción de lo que serían los totalitarismos del siglo xx. La visión de pesadilla de Dostoievski sobre la entrega de la libertad íntima a cambio de una seguridad exenta de problemas fue también predecesora del género literario de la distopía, representado por obras como *Nosotros* de Eugenio Zamiatin, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *1984* de George Orwell.

[4] John Milton, *Paradise Lost*, ed. Merritt Y. Hughes, Nueva York, 1933, p. 235.

[5] La descripción que hace Dostoievski del entorno monástico y de la *zhitie* de Zosima fue objeto de una severa censura por parte de Konstantin Leóntiev, quien también informó de que había disgustado a la comunidad

de Optyna Pustin. Encontró que «*un genuino* sentimiento *místico* se expresaba más bien débilmente, pero el sentimiento de *idealización humanitaria*, incluso en los discursos de los monjes, se expresaba de forma muy ardiente y extensa» (*PSS*, 15, p. 497). De hecho, en la afirmación de Markel de que está totalmente dentro de la voluntad del hombre hacer realidad el paraíso, no se dice nada acerca de ninguna cooperación del hombre con Dios en la realización de tal transformación, y por lo tanto parece ser un acontecimiento totalmente secular, que solo requiere, como los socialistas utópicos habían predicado una vez, la aplicación incondicional de la ley cristiana del amor a la vida terrenal. El misticismo cósmico autóctono de la ortodoxia oriental, tal y como lo expresa Zosima, tampoco requiere ninguna gracia sobrenatural para ser experimentado.

60.
LOS HERMANOS KARAMÁZOV: LIBROS 7-12

La Leyenda de Iván y la *zhitie* de Zosima han establecido las polaridades del conflicto entre la razón y la fe, y cada uno de los personajes principales se enfrentará a una crisis que requiere elegir entre ambas. En todos estos momentos culminantes prevalecerá algún tipo de fe, no necesariamente en una forma específicamente moral o religiosa, como ocurrirá con Aliosha, sino una fe que encarna algún aspecto de la moral del amor y la autotrascendencia del egoísmo representada y predicada por Zosima. Aliosha es el primero de los tres hermanos cuyas experiencias vitales han sido prefiguradas por las de Zosima, y existe un paralelismo estructural entre el desenvolvimiento de las situaciones de crisis y el orden de la vinculación de los hermanos con la vida de Zosima. Así, con Aliosha se plantea y resuelve el primer conflicto entre la razón y la fe.

El desencuentro de Aliosha se produce en el plano moral y el religioso y surge como consecuencia de la muerte de Zosima y la consiguiente expectativa en toda la comunidad monástica y en la civil de que Dios le proporcionaría alguna recompensa externa por la santidad de su vida. Los monjes fueron presas de la excitación y la expectación hasta tal punto que el erudito padre Paissy, versado en la doctrina y la historia de la Iglesia, lo consideró «indecoroso» y «una mala tentación». Y así fue: una versión de la segunda tentación de Cristo, que se había negado a demostrar su inmunidad a las leyes de la naturaleza saltando ileso desde el pináculo del templo. Pero incluso Paissy «secretamente, en el fondo de su corazón, abrigaba casi las mismas esperanzas y no podía dejar de ser consciente de ello».

Por lo menos, la santidad de la vida de Zosima podría haber garantizado un respiro de las leyes normales de la decadencia terrenal; y así, el inesperado «olor a corrupción» que emitía el cadáver fue inmediatamente aprovechado por sus enemigos como una señal de desaprobación celestial, desatando un coro malévolo de críticas. «Me resulta casi repulsivo recordar aquel suceso», dice el narrador, y no lo habría hecho «si no hubiera ejercido una influencia muy fuerte en el corazón y el alma del principal, aunque *futuro,* protagonista de mi historia». El poderoso ataque de Iván a Dios por haber creado un mundo de sufrimiento e injusticia había seguido minando la fe de Aliosha; y la muerte de Zosima, unida a esta aparente desgracia, había asestado un duro golpe a la tranquila estabilidad de las convicciones

de Aliosha. Pero su fe resurgirá fortalecida tras la prueba y esta reafirmación ya se presagia en sus encuentros con Grushenka, que se debate entre los sentimientos de resentimiento y rabia contra el oficial polaco que la había seducido y abandonado y el deseo de perdonar.

El narrador insiste en que «no eran milagros lo que [Aliosha] necesitaba, sino solo "la justicia superior" que, en su opinión, había sido ultrajada por el golpe que tan repentina y cruelmente había herido su corazón». Dado que esa «justicia superior» habría significado, presumiblemente, mostrar cierta inmunidad a «las despiadadas leyes de la naturaleza», todos los esfuerzos apologéticos del narrador no pueden ocultar que, aunque inspirado por la grandeza de su amor, Aliosha ha cedido como los demás a la segunda tentación del diablo. Y en este momento, muy oportunamente, Aliosha recuerda también la «vaga pero atormentadora impresión que le dejó su conversación del día anterior con Iván», quien también había encontrado intolerable esta falta de toda «justicia superior» en una creación que permitía el sufrimiento de niños inocentes.

Probablemente por eso, por primera y única vez, el narrador se permite criticar al personaje que había tomado bajo su tutela: «Todo el amor que yacía en su puro corazón por "todos y todo" se había concentrado, desde hacía un año —y tal vez erróneamente—, principalmente en su querido anciano, ahora muerto». En consecuencia, la conmoción del suceso le llevó a descuidar sus obligaciones para con «todos y todo», por ejemplo, para con su hermano Dimitri, al que se le había encomendado velar, y para con la familia Snegiryov, totalmente desamparada, a la que Katerina le había confiado doscientos rublos. La situación de Aliosha es similar a la de Iván, cuya «rebeldía» le permitió sofocar cualquier resistencia a un posible asesinato. El paralelismo se establece claramente en su conversación con el cínico y desengañado Rakitin. Al observar la desilusión de Aliosha, este se burla de su consternación «porque tu viejo había empezado a apestar», acusándolo divertido de «estar de mal humor con tu Dios, te estás rebelando contra Él». La respuesta de Aliosha —«No me rebelo contra mi Dios; simplemente "no acepto su mundo"»— cita las mismísimas palabras de Iván.

Una característica de la técnica madura de Dostoievski es refractar un motivo temático a través de una sucesión de personajes, cada uno de los cuales expresa una visión diferente de su significado. Así, Rakitin, totalmente falto de principios, es otra versión de Iván, que carece por completo de los anhelos morales y religiosos que Zosima había detectado constantemente en el joven y controvertido articulista. El narrador no muestra ninguna piedad hacia Rakitin, que ahora se muestra tentando al debilitado Aliosha en otro nivel al llevar al inocente hasta Grushenka, que deseaba vengarse seduciendo al novicio, que presuntamente la había despreciado. Pero al enterarse de la muerte de Zosima, todo se transforma, y los recuerdos de su infancia inmaculada resurgen al volver a contar el cuento popular de la cebolla, oído hace tiempo a una campesina.

Este relato encarna la condena de un egoísmo totalmente egocéntrico que, según Dostoievski, era típico de la moral del personaje popular ruso, y es narrado por Grushenka en un estilo que imita la poesía popular. Una anciana malvada, sumergida en el lago ardiente del infierno, había dado una vez una cebolla a una mendiga, y su ángel de la guarda se esfuerza por salvarla debido a esta única buena acción. El ángel baja una cebolla para sacarla, pero cuando otros pecadores se aferran a ella mientras se levanta, ella les grita: «Es mi cebolla, no la vuestra». Ante esta expresión de egoísmo, el tallo se rompe, ella vuelve a caer en el infierno y el ángel se marcha sumido en la tristeza.

Este recuerdo de la infancia provoca en Grushenka una crisis de conciencia aún más fuerte, y Aliosha está tan conmovido por su confesión y arrepentimiento, así como por la

fuerza de su deseo de perdonar a su traidor polaco, que le dice a Rakitin: «Ella es más cariñosa que nosotros». Cuando el cínico descontento le pregunta qué ha dicho Aliosha que conmueve tan profundamente a Grushenka, esta cae de rodillas ante el «querubín» y responde: «Llevo toda la vida esperando a alguien como tú. Sabía que alguien como tú vendría y me perdonaría […] me amaría de verdad, no solo con un amor avergonzado». La escena recuerda el primer encuentro entre Mishkin y Nastasia Filipovna en *El idiota*, cuando el príncipe reconoce la pureza de su espíritu a pesar de su degradación pasada.

Al igual que en *El idiota*, donde Nastasia pide a Mishkin que decida si debe casarse, Grushenka pide a Aliosha que tome la fatídica decisión de si debe perdonar ahora a su seductor. Aliosha responde: «Ya le has perdonado». Puesto que esperaba poder corromper a Aliosha, Rakitin se refiere con rencor a su pretendida víctima por haber «desviado a la Magdalena hasta encauzarla al verdadero camino». Sin embargo, el sarcasmo de sus amargadas palabras reconoce a regañadientes la verdad: «Así que ya ves que los milagros que esperabas se han producido». Los verdaderos milagros ocurren cuando la fe logra ayudar a la moral del amor a vencer el resentimiento egoísta, el odio y la venganza.

El encuentro de Aliosha con Grushenka le devuelve a sí mismo y le revela las profundidades del amor desinteresado que esconde la conciencia humana. Los hombres y las mujeres no son tan débiles y egoístas como afirmaba el Gran Inquisidor de Iván; al contrario, son capaces de poner en práctica la moral del amor que surge de la fe en Cristo. El encuentro sirve así de transición a la resolución de la crisis de Aliosha, que comienza cuando vuelve a entrar en la celda donde Paissy, velando junto al cadáver de Zosima, lee en voz alta el Evangelio de San Juan. Su estado de ánimo había cambiado por completo, y «el olor de la corrupción […] ya no le hacía sentirse miserable e indignado». En cambio, «había una dulzura en su corazón […] y la alegría, la alegría brillaba en su mente y en su corazón».

Esa alegría, *leitmotiv* de este capítulo, indica el primer efecto de su encuentro con Grushenka, y sigue dominando su inconsciente. Después de adormecerse, sus pensamientos se mezclan con lo que oye leer: el relato de las bodas de "Caná de Galilea"; es «el primer milagro», se dice a sí mismo, el milagro en el que Cristo convirtió el agua en vino en las bodas de una pareja pobre, humilde. La Madre de Cristo estaba presente en la fiesta, y Aliosha reflexiona que «sabía que Él había venido no solo a hacer su gran y terrible sacrificio», sino también a traer la alegría a la humanidad. Ahora, Cuando está dormido y soñando, Aliosha ve de repente a Zosima, que ya no yace en su ataúd, sino que se mueve entre los invitados y le invita a unirse al festín, explicando su presencia en la alegre ocasión diciendo: «Le di una cebolla a un mendigo. Y muchos de los presentes solo han dado una cebolla cada uno, solo una cebollita». También Aliosha había «sabido dar hoy una cebolla a una mujer hambrienta», y Zosima le dice: «Comienza tu labor, querido, empiézala, gentil», instruyendo de hecho a Aliosha para que continúe la «labor» que había iniciado instintivamente con Grushenka. A Cristo, también entre los invitados, no se le nombra, pero se refiere a Él como «nuestro Sol», y cuando Aliosha está demasiado abrumado incluso para lanzar una mirada en dirección a Cristo, Zosima le insta a hacerlo. «Es terrible en su grandeza, espantoso en su sublimidad, pero infinitamente misericordioso»; «se ha hecho semejante a nosotros por amor y se alegra con nosotros». *Su* Cristo no veía la vida terrenal solo como «un valle de lágrimas», sino como el lugar de la felicidad y la alegría del amor y el perdón mutuos. Con esta imagen resucitada de Zosima todavía ante los ojos de su mente, y mientras «lágrimas de éxtasis brotaban de su alma», Aliosha despierta.

El despertar de Aliosha es el preludio de la gran escena en la que, simbólicamente, el espíritu de Zosima se reencarna en el joven novicio. Después de contemplar el cadáver que

yace, cuya voz acababa de escuchar en su sueño, Aliosha sale a la noche, donde «la bóveda del cielo, llena de suaves y brillantes estrellas se extendía vasta e insondable sobre él». Dostoievski hace uso de todos sus poderes poéticos para evocar la belleza del espectáculo e infundirle un sentido de temor religioso. «Las torres blancas y las cúpulas doradas de la catedral brillaban contra el cielo de zafiro», y Aliosha, invadido por el sentimiento de que «el misterio de la tierra era uno con el misterio de las estrellas», se arroja, siguiendo los mandatos de su maestro, para abrazar la tierra y regarla con sus lágrimas. «Parecía que había hilos de todos esos innumerables mundos de Dios, que enlazaban su alma con ellos, y se estremecía toda ella «en contacto con otros mundos. Ansiaba perdonar a todos y por todo, y pedir perdón». El clímax de esta escena es un célebre pasaje muy citado:

> A cada instante, [Aliosha] sentía claramente y, por así decirlo, de manera palpable, que algo firme e inconmovible como esa bóveda celeste había entrado en su alma. Era como si una idea se hubiera apoderado de la soberanía de su mente, y como si fuera para toda su vida, para siempre. Había caído a la tierra como un joven débil, pero se había levantado como un decidido campeón […]. «Alguien visitó mi alma en ese momento», solía decir después, creyendo firmemente en sus palabras.

Durante estas horas, Aliosha recuperó no tanto la fe en Dios, que nunca había perdido, como la fe en la belleza y la bondad últimas del universo de Dios. La confluencia de lo terrenal y lo celestial que había proclamado Zosima no podía equivocarse, y se vio reforzada por la decisión de Aliosha de abandonar el monasterio tres días después, obedeciendo la orden de Zosima de «permanecer en el mundo».

En el mismo intervalo de tiempo durante el cual Aliosha estaba experimentando su despertar espiritual, Dimitri vigilaba frenéticamente para ver si Grushenka visitaba a su padre, y buscaba desesperadamente los medios para obtener el dinero que le permitiera comenzar una nueva vida con ella. Estos episodios cuasi cómicos culminan en el fatídico momento en que «"Dios", como el propio Dimitri dijo más tarde, "veló por mí entonces"». Anteriormente, Dimitri había declarado que el ideal de la Virgen y el ideal de Sodoma luchaban en el corazón del hombre, y su propio carácter es una encarnación de este conflicto. A pesar de sus tumultuosas pasiones, el ideal de la Virgen, la Madre de Dios todopoderosa, ha vuelto a ejercer su poder para detener su mano contra su padre. Es este mismo ideal el que ahora afecta a sus sentimientos por Grushenka, y su nueva relación amorosa «normal» con ella eleva su amor mutuo por encima de la sensualidad a un nivel que Kierkegaard habría llamado «ético».

También Dimitri experimenta una transformación moral decisiva, y su «purificación espiritual» se completa durante las varias horas de la investigación preliminar a la que se dedica el Libro 9. Los títulos de los capítulos (3, 4 y 5) dedicados al interrogatorio de Dimitri son "El viaje del alma a través de los tormentos", y se enumeran tres de estos tormentos (*mitarstva*). Un lector ruso reconocería esta estructura como una alusión a la creencia ortodoxa de que el alma después de la muerte, al ascender de la tierra al cielo, ha de someterse a las pruebas de varios espíritus malignos. En un cuaderno de notas de 1877, Dostoievski menciona su deseo de escribir sobre *la sorokovina* (un servicio conmemorativo que se celebra el cuadragésimo día después de la muerte) en forma de «un libro de peregrinaciones» que describiría las pruebas de dicha alma. Esta idea se seculariza y se aplica a los «tormentos» que experimenta Dimitri cuando, en efecto, desnuda su alma bajo la presión del despiadado interrogatorio. Pero la prueba lo lleva a un autoexamen mucho más severo que el que había conocido antes, y culmina no solo con un abrumador sentimiento de

piedad por el sufrimiento humano en su conjunto, sino también con el deseo de sufrir él mismo por todas sus fechorías pasadas.

Dimitri había asestado un golpe casi mortal a Grigori cuando el fiel sirviente había intentado impedir que huyera del jardín de su padre la noche en que este fue asesinado. Al enterarse de que Grigori sigue vivo, Dimitri se alegra; como sabe que no ha matado a su padre, supone al principio que todo el asunto puede resolverse fácilmente. Sin embargo, una y otra vez reconoce con franqueza todos los impulsos que podrían haberle llevado a cometer tal asesinato, y, bajo el calculado interrogatorio de los investigadores, construye involuntariamente el caso contra sí mismo. Dimitri ha comenzado ahora ese proceso de autodiagnóstico y juicio propio que le llevará a su metamorfosis moral. «No soy muy hermoso», dice, «así que no tenía derecho a considerarlo [a su padre] repulsivo». Ninguna de estas respuestas se tiene en cuenta, como tampoco su afirmación de que es «un hombre que ha hecho muchas cosas desagradables, pero que siempre ha sido, y sigue siendo, honorable en el fondo, en su ser interior».

A medida que las pruebas circunstanciales se acumulan en contra de Dimitri, y la imprudencia y la intemperancia de sus anteriores declaraciones y acciones contra su padre se le echan en cara, se ve por fin a través de los ojos de aquellos a los que llama «topos ciegos y burlones», y lucha por definirse frente a la imagen que han estado construyendo. En el centro de su carácter se encuentran la preocupación y la angustia por los demás, por Grushenka, sin duda, pero también un terrible remordimiento por Grigori. Es darse cuenta de ello lo que ahora le conmueve, incluso cuando se enfurece contra sus interrogadores y muestra todo el malestar y la irascibilidad de su temperamento. El punto álgido de esta evolución se produce cuando Dimitri se ha visto reducido a la desesperación y se colma el vaso de su paciencia: «Sus ojos se cerraban de cansancio». Había declarado públicamente a Grushenka una vez más que era inocente, y ella había aceptado su palabra tras cruzarse ante el icono. «Él nunca os engañará en contra de su conciencia», les dice a sus interrogadores. «Dice toda la verdad, podéis creerlo». Pero tales muestras de fe son inútiles, y Dimitri finalmente se hunde en un profundo sueño sobre un arcón de la habitación. Al igual que Aliosha, tiene entonces un sueño que cristaliza la conversión moral que ha tenido lugar en él como resultado de todos sus «tormentos».

En su sueño, Dimitri, «totalmente fuera de lugar y de tiempo» se ve conduciendo un carruaje en algún lugar de la estepa durante una tormenta de nieve. A lo lejos puede ver las ruinas de un pueblo incendiado, y al acercarse su carruaje se encuentra con una fila de mujeres de pie a lo largo de la carretera, «todas delgadas y pálidas», y especialmente con una, «una mujer alta y huesuda» que parece mucho mayor que su edad y acarrea un bebé que llora. «Sus pechos debían estar tan secos que no había ni una gota de leche en ellos». Dimitri pregunta al conductor por qué llora el bebé, y el campesino supone que se refiere a la situación inmediata: «Son pobres y están extenuados. No tienen pan». Pero Dimitri está haciendo en realidad la misma pregunta que había planteado Iván con tanta vehemencia y que le llevó a atacar a Dios. «¿Por qué la gente es pobre?» pregunta Dimitri. «¿Por qué es pobre el niño? ¿Por qué es la estepa árida? ¿Por qué no cantan canciones de alegría? ¿Por qué oscurece sus vidas la negra miseria? ¿Por qué no alimentan al bebé?».

No se da respuesta a estas preguntas, que el propio Dimitri consideraba «poco razonables y sin sentido», pero su respuesta es un repentino brote de emoción que marca la culminación de su transformación moral y espiritual. «Y sintió que una pasión piadosa, como nunca antes había conocido, se alzaba en su corazón, y quiso gritar que quería hacer algo por todos ellos […] que nadie debería derramar lágrimas desde ese momento, y quiso hacerlo de inmediato,

sin importarle todos los obstáculos, con toda la temeridad de los Karamázov». También oye «la voz de Grushenka», llena de emoción, que le dice: «Estaré a tu lado el resto de tu vida». Al despertarse, descubre que alguien le ha puesto una almohada bajo la cabeza, y se siente conmovido «con una especie de gratitud extática» por este pequeño gesto de preocupación.

El sueño de Dimitri objetiva la transformación que ha tenido lugar en su conciencia como resultado de su propio sufrimiento, provocando que tome nueva conciencia de la miseria de los demás. Esta angustia humana, aunque de distinta naturaleza, había provocado en Iván un brote de rebeldía contra Dios, pero a Dimitri lo lleva a un deseo apasionado de lanzarse a aliviar las miserias del mundo en lugar de, como en el pasado, aumentar su número dando rienda suelta a todos sus impulsos y apetencias. Justo antes de partir con escolta de vuelta a la ciudad, describe la nueva conciencia a la que ha llegado. En el pasado, «he jurado enmendarme todos los días de mi vida, golpeándome el pecho, y todos los días he hecho las mismas asquerosidades». Pero ahora, abatido por los golpes del destino, ha experimentado un cambio decisivo: «Acepto el tormento de la acusación, y mi vergüenza pública, y quiero sufrir; al sufrir, me purificaré». Una vez más se declara no culpable de la sangre de su padre, pero añade: «Acepto mi castigo, no porque lo haya matado, sino porque quise matarlo y tal vez lo haya matado en última instancia».

Así pues, la investigación preliminar termina con Dimitri reconociendo su culpa moral, pero insistiendo, en lo que respecta a la culpa legal, en que «lo pelearé contigo hasta el final, y entonces Dios decidirá». Tanto Aliosha como Dimitri han elegido seguir el camino del amor y la fe cristiana de Zosima, cada uno a su manera. A Iván le tocará seguir el mismo camino, aunque en su caso le llevará a una atormentada y brillantemente descrita lucha interior más severa y a un colapso mental absoluto.

Dostoievski interrumpe el curso de la narración del destino de Dimitri después de su arresto y cambia a un motivo temático introducido anteriormente, realizando una de sus ambiciones literarias más antiguas: presentar, en un lienzo más grande que en *El idiota*, la interacción entre un personaje cristiano idealista y un grupo de niños. Aliosha se convierte en el guía espiritual de los chicos presentados anteriormente como compañeros de clase de Iliusha Snegiryov. Los capítulos del libro 10 se centran en las relaciones del gravemente enfermo Iliusha, Aliosha y el grupo de niños.

Kolia Krasotkin es el más atrevido e independiente de todos, un futuro líder que en el pasado había tomado a Iliusha bajo su tutela. A Kolia se lo retrata como a un joven orgulloso que insiste con altanería en su independencia, alguien inteligente y seguro de sí mismo que está dispuesto a correr riesgos inusuales para demostrar su superioridad —se tumba entre las vías del tren mientras este le pasa por encima— y a despreciar cualquier tipo de «borreguil sentimentalismo». Su pobre madre viuda, que le dedica su vida servilmente, le reprochaba con lágrimas en los ojos su frialdad; pero en realidad no era de corazón frío, solo se resistía a las muestras de emoción que pudiesen sugerir alguna debilidad, alguna pérdida de autocontrol. A pesar de esta supuesta fachada de fortaleza, se derrumba cuando su madre se pone histérica al enterarse del episodio del tren, y «solloza como un niño de seis años».

Rakitin también ha estado ocupado entre los escolares, compitiendo con Aliosha, y es citado por Kolia como una autoridad que le ha convertido en «socialista». Los críticos han reconocido desde hace tiempo a Kolia como un Iván embrionario, a través del cual Dostoievski transpone brillantemente algunos de los motivos dominantes de su libro a un registro adolescente. Kolia, por ejemplo, le dice a Aliosha que «Dios no es más que una hipótesis» (exactamente la posición de Iván) y que «es posible que alguien que no cree en Dios ame a la humanidad» (como hace, a su manera perversamente compasiva, el Gran

Inquisidor de Iván). Dostoievski se divierte cuando hace que Kolia repita lo que ha tomado de Rakitin: «No me opongo a Cristo […]. Si viviera hoy, se encontraría en las filas de los revolucionarios y tal vez desempeñaría un papel destacado». Cuando se le pregunta por la fuente de esta afirmación, Kolia solo puede responder que «dicen que él [Belinski] lo dijo»; y, por supuesto, fue el propio Dostoievski quien hizo pública esta afirmación de Belinski en el *Diario de un escritor*.

Dostoievski utiliza a Kolia no solo para parodiar la imagen ya conocida de Iván, sino también para anticipar el drama que está a punto de desarrollarse. Una de las escapadas de Kolia consiste en inducir a un campesino, «un estúpido y orondo muchacho de veinte años», a ver qué ocurre si se mueve un carro justo cuando un ganso está mordisqueando un saco de avena con el cuello bajo la rueda. Un ligero desplazamiento del carro rompe entonces el cuello del ganso. Cuando los dos son llevados a los tribunales por el enfurecido propietario del ganso, «el recadero» se lamenta de que Kolia le haya arrojado huevos. Pero «le contesté», explica a Aliosha, «con la mayor serenidad que no le había arrojado huevos, que simplemente había expuesto la proposición general, que había hablado hipotéticamente». Iván había asumido exactamente el mismo papel con Smerdiakov, afirmando la proposición general de que «todo estaba permitido» y, al menos por el momento, negándose como Kolia a aceptar cualquier responsabilidad por lo que pudiera ocurrir como resultado. El juez de paz, divertido por el sofisma de Kolia, lo deja libre solo con una advertencia; pero la conciencia de Iván no le permitirá escapar tan ligeramente.

Kolia no perjudicó a nadie más que al ganso en esta particular exhibición de su carácter juguetón y egoísta, pero no ocurre lo mismo con su trato al pobre y sufrido Iliusha. Aunque Kolia sabía que Iliusha era el que más deseaba verle, no se unió a los otros chicos para visitar la cama de su compañero enfermo. La necesidad de Kolia de dominar a los demás y de controlar cada situación en la que se involucra imita el objetivo de la creación de Iván, el Gran Inquisidor, de liberar a la humanidad de la carga de la libertad. De hecho, la relación de Kolia con Iliusha en el pasado bien puede verse como un facsímil insensible de la invención poética de Iván. Iliusha «era orgulloso», le dice Kolia a Aliosha, «pero me tenía una devoción servil, y sin embargo, en cualquier instante sus ojos brillaban y se negaba a estar de acuerdo conmigo, y montaba en cólera». Iliusha parecía estar desarrollando, como dice Kolia, «un pequeño espíritu libre propio». La razón era que «yo respondía con frialdad a sus cariños», y «cuanto más tierno se volvía él, más frío me volvía yo». La aversión de Kolia al «borreguil sentimentalismo» excluye cualquier reciprocidad afectiva, del mismo modo que el racionalismo de Iván excluye (o reprime) cualquier emoción derivada de su ciencia moral. Pero cuando Kolia se encuentra cara a cara con el rostro consumido y febril del moribundo Iliusha, su postura de autocontrol dominante se rompe y deja paso a sus sentimientos de piedad y compasión.

Dostoievski utiliza a la sufrida familia Snegiryov, y el conmovedor amor que existe entre Iliusha y su padre, como elemento que desencadena los enconados odios de los Karamázov. La situación de la familia ha mejorado porque el capitán ha aceptado la caridad de Katerina. Pero nada puede aliviar su desgarradora agonía al ver a su hijo condenado a expirar ante sus ojos. Kolia había llamado despectivamente al capitán «un charlatán, un bufón», pero el análisis de Aliosha presenta la propia comprensión de Dostoievski de este tipo particular de personaje. «Son personas con sentimientos profundos», dice Aliosha, «que han sido aplastados de alguna manera. La bufonería en ellos es una especie de ironía resentida contra aquellos a quienes no se atreven a decir la verdad, por haber sido durante años humillados e intimidados por ellos. Créame, Krasotkin, esa clase de bufonería es a veces trágica en

extremo». Con estas observaciones, Aliosha hace que el muchacho se dé cuenta de lo mucho que le ha engañado su orgullo al tratar a Iliusha y de su desprecio por el capitán.

Zosima había enviado a Aliosha al mundo para que hiciera allí su trabajo, y la escena con Kolia y los chicos es la primera ilustración de cómo se puede realizar ese trabajo. Aliosha escucha pacientemente la parrafada de Kolia sobre el «socialismo» y las diversas nociones «subversivas» que ha tomado de Rakitin sobre Voltaire, Dios, etcétera, todas las cuales imitan a Iván. Aliosha le responde «con tranquilidad, suave y naturalmente, como si hablase con alguien de su edad, o incluso mayor». Kolia experimenta así una conversión a pequeña escala, similar a la de Aliosha y Dimitri, y confiesa: «Soy profundamente infeliz, a veces pienso […] que todos se ríen de mí, el mundo entero, y me siento dispuesto a trastocar todo el orden de las cosas». Ahora se da cuenta de que «lo que me impidió venir [a ver a Iliusha antes] fue mi engreimiento, mi vanidad egoísta y la voluntad bestial de la que nunca puedo deshacerme, aunque he estado luchando con ella toda mi vida». Después de esta confesión, le pregunta a Aliosha si no lo encuentra «ridículo», y Aliosha lo amonesta e incita a confesar sus faltas. De hecho, esa vanidad es ahora «casi una especie de locura», declara Aliosha. «El diablo ha tomado la forma de esa vanidad y ha entrado en toda una generación». «"Es sencillamente el diablo", añadió Aliosha, sin un rastro de la sonrisa que Kolia, mirándolo fijamente, esperaba ver». Aliosha se toma en serio al diablo, negándose divertido a descartar una superstición tan anticuada. Iván pronto se encontrará oscilando entre la incredulidad de Kolia y la gravedad de Aliosha mientras se esfuerza por determinar si el diablo que ve es (o no) una alucinación.

El libro 10 termina con una variación del motivo de Job que se extiende a lo largo de la novela, y Dostoievski no se esfuerza ahora por suavizar su impacto emocionalmente devastador. El capitán da paso a una abyecta desesperación cuando el médico de la capital no consigue dar ninguna esperanza, y Kolia le dice conmovedoramente a su padre que «consiga un buen chico» cuando muera y «lo ame en lugar de a mí». Pero el desconsolado padre, al salir de la habitación, les dice a Kolia y a Aliosha «en un susurro salvaje»: «No quiero un buen chico, no quiero otro chico [...]. "Si te olvido, Jerusalén, que mi lengua" …»; una alusión bíblica que Kolia no entiende y pide a Aliosha que se la explique. Una escena así podría haber sido sensiblera, pero en la pluma de Dostoievski transmite una pureza y una intensidad de emoción sobrecogedoras. La muerte de su hijo Alekséi apenas dos años antes contribuyó sin duda al conmovedor patetismo de estas páginas. Además, en una angustiosa carta de 1868, con motivo de la muerte de su hija de dos meses, Sofía, expresó el mismo dolor inconsolable que el del capitán: «Y ahora me dicen, como consuelo, que tendré otros hijos. Pero ¿dónde está ese pequeño individuo por el que, me atrevo a decir, habría aceptado la crucifixión para que ella viviera?»[1].

En el libro 11 se vuelve a centrar en los personajes principales y en los acontecimientos ocurridos en el intervalo de dos meses desde la detención de Dimitri. Cuando Aliosha va a visitar a Grushenka, esta se da cuenta de que Iván también ha ido a ver a Dimitri a escondidas a la cárcel, y los dos parecen estar involucrados en algún plan privado. El misterio del comportamiento y la motivación de Iván empieza a pasar a primer plano.

Dostoievski, como sabemos, suele introducir un tema serio dándole primero una forma cómica o escandalosa. Cuando Aliosha sale de Grushenka para visitar a Liza Khokhlakova, es, como de costumbre, interceptado por su charlatana madre, que divaga sobre el inminente juicio, y la sátira se vuelve más seria cuando la locuaz señora habla de la posibilidad de una declaración de locura temporal, que Dimitri había insistido en que no aceptaría porque implicaba su culpabilidad. Pero la señora Khokhlakova está encantada con la idea de que el

crimen pudiese ser solo una «aberración» de la que Dimitri no era realmente responsable. «Hicieron averiguaciones sobre las aberraciones», le dice a Aliosha con alegría, «tan pronto como se reformaron de nuevo los tribunales de justicia». En efecto, para ella nadie puede ser culpable de nada, porque «¿quién no padece hoy en día una aberración?». Este mal universal es, pues, una inversión paródica de la culpa universal de Zosima, en la que todos son responsables de todos. La volubilidad sin sentido de la señora Khokhlakova también pone de manifiesto el motivo de la inestabilidad mental y la locura que pronto ilustrará Iván.

El desequilibrio mental, vinculado específicamente con el diablo, aparece de forma aterradora y patética en el siguiente capítulo. Al visitar a Liza, que ahora puede volver a caminar, Aliosha se da cuenta de un cambio a peor en su estado mental. Ha comenzado a deleitarse con fantasías sadomasoquistas de destrucción de los demás y de sí misma, de ahí que se haya convertido en «el pequeño demonio» del título del capítulo. «Sí, quiero el desorden», le dice a Aliosha, afirmando su deseo de que «todo sea destruido». Aliosha la riñe porque «tomas el mal por el bien», aunque no puede negar sin más una de sus provocadoras burlas: «Escucha, tu hermano está siendo juzgado ahora por asesinar a su padre, y todo el mundo quiere que haya matado a su padre». Luego le cuenta un sueño en el que los demonios que la asaltan se retiran cuando se persigna, pero vuelven cuando empieza a vituperar a Dios en voz alta. «Es muy divertido», dice, «te deja sin aliento».

Liza también ha recibido la visita de Iván, quien, en lugar de intentar, como Aliosha, contrarrestar sus inclinaciones sadomasoquistas, las ha reforzado con su complicidad. Cuando ella le habla de lo «agradable» que sería comer compota de piña (un lujo extremo) mientras ve las prolongadas agonías de un niño crucificado, «él se rio y dijo que era realmente agradable» (por desgracia, Dostoievski no pudo resistirse a la implicación antisemita de contar que el niño había sido crucificado por judíos fanáticos para obtener sangre cristiana, una posibilidad que Aliosha rehúsa negar). Iván, como pronto sabremos, recibe entonces la visita de un demonio, y la implicación es que ha traído consigo su propia enfermedad para agravar la de Liza. Pero ella aún no está completamente poseída por el espíritu maligno, y apela a Aliosha como su único salvador, gritando «¡Aliosha sálvame!». Liza sigue luchando contra sus peores impulsos, y al final de esta escena mete el dedo en la rendija de la puerta, la cierra de golpe y se mutila como castigo. «¡Soy una desgraciada, una desgraciada, una desgraciada, una desgraciada!», susurra, duplicando el autocastigo de Iván como «el canalla que es» después de que este se marchase el día del asesinato.

Cuando Aliosha vuelve a visitar a Dimitri en la cárcel, encuentra a su hermano disgustado porque Rakitin ha intentado socavar su fe en Dios. El efecto revelador del sueño de Dimitri sobre la aldea quemada y el bebé que llora ha alterado permanentemente su propio carácter y sentido de los valores. Rakitin pretendía escribir un artículo sobre el crimen «para demostrar alguna teoría», a saber, que Dimitri «no pudo evitar asesinar a su padre, que estaba corrompido por su entorno, etcétera». Haciéndose eco del determinismo fisiológico de Rakitin, Dimitri expresa su consternación: «Siento perder a Dios», dice. Dios ha sido sustituido por «una especie de pequeñas colas, las pequeñas colas de esos nervios, y en cuanto empiezan a temblar, aparece una imagen. Por eso veo y pienso, por esas colas, y no porque tenga alma y sea una especie de imagen y semejanza» (es decir, de Dios). Cuando Dimitri puso objeciones a esta explicación, parafraseando la tesis de Iván de que «sin Dios y sin vida inmortal todo es lícito», Rakitin aceptó riendo que «un hombre inteligente puede hacer lo que quiera». Esta reiteración de la doctrina de Iván por parte del poco escrupuloso Rakitin sienta las bases para la próxima descripción de la lucha de Iván con *su* conciencia en los capítulos que siguen inmediatamente. Sin embargo, como deja claro Dostoievski, el

despreciable Rakitin y el atormentado Iván no son comparables. «El hermano Iván no es Rakitin», dice Dimitri explícitamente. «Hay una idea en él».

La fe de Dimitri permanece inamovible ante los desprecios de Rakitin. Aunque se sabe inocente, Dimitri está dispuesto a ir a Siberia «por todos los bebés […] y porque todos somos responsables de todos», haciéndose eco de nuevo de la doctrina de Zosima e implicando la analogía con Cristo («voy allí por todos»). A continuación, Dostoievski probablemente recurre a los recuerdos de su propio encarcelamiento cuando Dimitri exclama: «No se puede existir en la cárcel sin Dios, es aún más imposible que fuera de la cárcel. Y entonces nosotros, los hombres del subsuelo, cantaremos desde las entrañas de la tierra un trágico himno a Dios, con quien está la alegría. ¡Salve a Dios y a su alegría! Yo Lo amo». Las arrebatadoras afirmaciones de Dimitri alcanzan su punto culminante cuando declara: «Creo que podría soportar cualquier sufrimiento, solo para poder decir y repetirme a cada momento: "Yo existo"».

Los cinco capítulos restantes del libro 11 se centran en Iván, al que se ha aludido constantemente en los cuatro anteriores. Iván aparece finalmente en persona durante la visita de Aliosha a Katerina. Consciente de su creciente inestabilidad mental, oscilando entre estados de lucidez y lo que teme que sean alucinaciones (como ser visitado por el diablo), le pregunta a Aliosha si es posible saber que uno se está volviendo loco.

En apariencia, Iván se niega a aceptar «el mito de que ese loco idiota, el epiléptico Smerdiakov» haya cometido el asesinato. Sin embargo, Aliosha posee el don intuitivo de Zosima de la perspicacia moral y psicológica, y se da cuenta de que Iván ha estado rumiando estos dos últimos meses su propia responsabilidad. Cuando Iván llama a Dimitri «asesino» y «monstruo», Aliosha se opone; y cuando se le reta a nombrar a alguien más, responde: «Solo sé una cosa [...] *no fuiste tú* quien mató a padre». Iván se queda tan sorprendido por esta respuesta que piensa que Aliosha debe conocer sus conversaciones alucinatorias con el diablo sobre el mismo tema. El altivo Iván decide repentinamente visitar a Smerdiakov, no por primera, sino por tercera vez, ya que los dos encuentros anteriores le han llevado a la condición demencial en la que lo encontramos.

Una violenta tormenta de nieve comienza mientras Iván se abre paso por las calles sin luz de camino a la casa de Smerdiakov, y tropieza con un campesino borracho que canta las dos primeras líneas de una cancioncilla popular: «Ah, Vanka se ha ido a Petersburgo | no esperaré hasta que vuelva». Esta canción le recuerda a Iván su propia partida a Moscú, y lo que había ocurrido antes de *su* regreso; y aunque tal conexión no se hace explícitamente, no cabe duda de que esta es la razón por la que «Iván sintió un intenso odio por [el campesino]». Cuando el campesino arremete contra él, Iván lo derriba y lo deja tirado en la nieve, aunque se le pasa por la cabeza que el campesino morirá congelado.

Smerdiakov ha vuelto a enfermar, y cada uno comenta inmediatamente el aspecto enfermizo del otro; ambos están siendo minados por la misma angustia moral y psicológica. Sin embargo, Smerdiakov lleva ahora la delantera. Como ha llegado a comprender, Iván teme que se descubra su consentimiento implícito en el crimen. Asqueado por la falta de voluntad de Iván para afrontar la verdad, Smerdiakov admite su propia culpabilidad, pero se niega a asumirla solo. «Usted lo asesinó», le dice a Iván, «usted es el verdadero asesino. Yo solo fui su instrumento, su fiel servidor […] y lo hice siguiendo sus palabras». Ante las insistentes preguntas de Iván —que está ávido de conocer todos los detalles—, Smerdiakov explica cómo se cometió el crimen justo después de que Dimitri golpease a Grigori y saltase la valla, huyendo de la casa de su padre.

Hay un aspecto de este diálogo que no debe pasarse por alto. Justo después de que

Smerdiakov haya hecho su confesión y de que su interlocutor se haya «estremecido por completo, atravesado por un escalofrío», Iván murmura que «me temo que eres un sueño, que un fantasma está sentado ahí ante mí». Smerdiakov responde que «solo estamos nosotros dos y otro más», añadiendo inmediatamente: «No hay duda de que está aquí, ese tercero, entre nosotros». Esta referencia a «un tercero» aterroriza a Iván, que la toma como una mención al diablo y mira a su alrededor, con «sus ojos buscando apresuradamente a alguien por todas las esquinas». Sin embargo, Smerdiakov le explica «que ese tercero es Dios, señor, la propia Providencia, señor, está aquí con nosotros ahora, señor, solo que no vaya a buscarlo, porque no lo encontrará». Mientras el diablo se ha ido apareciendo a la atormentada y demente conciencia de Iván, Smerdiakov aparentemente ha ido regresando a las fuentes de su propia fe desde que perdió el respeto por las ideas de Iván. Que ha estado buscando consuelo moral en ese retorno lo indica un pequeño detalle: cubre el dinero que obtuvo del asesinato, y que ahora muestra a Iván, con un ejemplar de *Los dichos del Santo Padre Isaac el Sirio*, una colección de textos religiosos populares de un asceta del siglo VI. El padre Isaac ha ocupado el lugar de la gramática francesa que Smerdiakov había estado estudiando en el momento de la segunda visita, y podemos recordar que, incluso en el punto álgido de su fascinación por Iván y sus ideas, este vástago de la apestosa Lizaveta todavía había aceptado de buen grado la existencia de los dos o tres ermitaños del desierto que podían mover montañas.

A Smerdiakov le llena de desprecio la consternación de Iván al reconocer su propia parte de culpa, y su lucha por disminuirla lo más posible. «"Dios ve", levanta la mano Iván, "que quizá yo también fui culpable, quizá de verdad deseé mezquinamente la muerte de mi padre […] pero te juro que no fui tan culpable como crees y que no te incité en absoluto"». No obstante, le asegura a Smerdiakov que al día siguiente revelará la verdad en el juicio, incluyendo su parte de responsabilidad; pero Smerdiakov se niega a creer que tendrá el valor de realizar lo que, en cualquier caso, sería solo un gesto inútil. Smerdiakov simplemente negaría el testimonio de Iván y argumentaría que estaba tratando de salvar a su hermano. Lo más hiriente de todo es que se burla de Iván por la incoherencia entre sus sentimientos y sus ideas: «Usted mismo decía que todo es lícito, así que ahora, ¿a qué viene estar tan alterado?». Smerdiakov, sin embargo, está atrapado en un conflicto interno similar: negando que vuelva a creer en Dios, ya no tiene ninguna fe en lo que había sustituido a Dios para él, es decir, las ideas de Iván. Su conciencia de campesino le ha enfermado, al igual que el educado sentimiento de culpa de Iván, y el suicidio de Smerdiakov coincidirá exactamente con el colapso mental de Iván en el siguiente capítulo.

La escena termina con Iván, mientras sale a la tormenta de nieve, decidiendo firmemente hacer frente al desafío de Smerdiakov. Al tropezar con el cuerpo inerte del campesino, Iván lo lleva a una comisaría, consigue un médico y le salva la vida. Este es el primer efecto de su nueva determinación, que supera todo el desprecio por la humanidad errante y pecadora que había exhibido anteriormente, y que tal vez presagia su papel en el segundo volumen previsto. Aunque ahora es capaz de un gesto tan espontáneo de solidaridad humana personal, distinto es pensar en ir al fiscal de inmediato para denunciar a Smerdiakov como el asesino y revelar su propia parte de responsabilidad.

Al decidir aplazar esta prueba hasta la mañana, su determinación de actuar con decisión vacila; una vez más se ve atrapado en las dificultades de su dilema moral y psicológico: el dilema de querer seguir los dictados de una conciencia cuyos preceptos su razón no puede justificar. Al entrar en su habitación y, tratando de no quedarse dormido, «se levantó inquieto y recorrió la habitación para sacudirse la somnolencia». Esta última frase, que transmite la conciencia del propio Iván, resulta ser totalmente ilusoria; está de hecho dormido y solo

sueña que ha cruzado la habitación. «Ahora tengo sueños», le dice Iván a Aliosha en el siguiente capítulo, «pero no son sueños, sino la realidad misma. Camino, hablo y veo». Iván se ha vuelto incapaz de distinguir entre sus sueños y el mundo objetivo; y cuando mira con inquietud un sofá de su habitación, observa a alguien sentado allí «que no había estado en la habitación cuando Iván Fiódorovich entró en ella».

Ninguna escena demuestra tan abundantemente la brillantez y la mordacidad del talento satírico de Dostoievski como el capítulo dedicado al diálogo de Iván con el diablo. Es habitual aludir a la inspiración del *Fausto* de Goethe, y en esta escena, así como en otras partes del texto, hay varias referencias a él; pero la relación entre Iván (al que se ha llamado «el Fausto ruso») y su diablo es muy diferente de la de Fausto y Mefistófeles. En Goethe no se cuestiona la realidad de la existencia de Mefistófeles ni del mundo sobrenatural del que surgió. Sin embargo, esta es precisamente la cuestión que le plantea a Iván el obsequioso discurso de su amable visitante. El tema de Dostoievski —el antagonismo entre la razón y la fe— no se dramatiza con más sutileza y delicadeza que en estas páginas burlonas, que ilustran la extraordinaria capacidad de Dostoievski para jugar con sus propias convicciones más profundas.

El retrato del diablo, como ha señalado Victor Terras, contiene más detalles descriptivos que el de cualquier otro personaje[2]. Dostoievski se esfuerza por presentarlo en términos totalmente terrenales como un tipo social ruso. Como Iván insiste en que el diablo es solo un producto de su imaginación, Dostoievski le da irónicamente una sólida encarnación. Aparece como un miembro de la nobleza terrateniente, un caballero que ya no puede mantenerse a sí mismo porque los ingresos de su finca han desaparecido desde la abolición de la servidumbre, pero que todavía exhibe todas las gracias sociales de su antigua posición, como ornar su conversación con frases en francés. Sus ropas eran buenas, pero ahora están algo pasadas de moda: «En resumen, tenía toda la apariencia de la elegancia cuando tiene medios limitados». Vive como lo que los rusos llaman un *prizhivalchik*, un gorrón que tiene parientes y amigos más pudientes que siguen ofreciéndole su hospitalidad porque, al fin y al cabo, es un caballero; sus modales son buenos, puede ser presentado en sociedad y es agradable, complaciente y divertido. Esta imagen tiene un significado simbólico. La propia religión, desde el punto de vista de Dostoievski, es ahora un estorbo en la sociedad culta rusa, es aceptada como una respetable reliquia del pasado que no obstante apenas ejerce su antiguo poder e influencia. Como señala el propio diablo, «es un axioma generalmente aceptado en la sociedad que soy un ángel caído […]. Si alguna vez lo fui, debió ser hace tanto tiempo que no hace daño olvidarlo».

El diálogo de Iván con el diablo juega con la continua fluctuación entre las sacudidas de su conciencia y las conclusiones amorosamente nihilistas que ha sacado de su negativa a aceptar a Dios y la inmortalidad. El diablo se le apareció por primera vez a Iván cuando empezó a cavilar sobre su posible participación en el asesinato, y en este sentido el diablo representa paradójicamente (a diferencia de cualquier otro tratamiento de este *topos* que yo conozca) la voz de la conciencia de Iván que se rebela contra su hijo. El diablo de Dostoievski, sin embargo, no predica sermones morales, sino que ridiculiza la incoherencia entre los dolores de conciencia de Iván y las ideas que ha aceptado y predica. «Todo está permitido» para quien no cree en Dios y en la inmortalidad, e Iván ha rechazado ambos. ¿Por qué, entonces, habría de atormentarse por los sentimientos de culpa moral que se derivan de tales principios? El diablo llega para personificar la burla que Iván hace de sus propias contradicciones morales, que le han llevado a lo que Dostoievski llamaba fiebre cerebral y que ahora diagnosticamos como esquizofrenia. Iván acabará derrumbándose por completo,

pero no antes de que el diablo haya mostrado tanto el anhelo de fe de Iván como la dificultad de mantenerla para alguien que se niega a aceptar cualquier mundo no euclidiano.

Las involuciones de la conversación de Iván con el diablo son tan intrincadas que resulta imposible dar cuenta en breve de sus complejidades. Sin embargo, en esencia, su objetivo es dramatizar las antinomias en las que Iván se ve atrapado una vez que su conciencia entra en conflicto con las convicciones racionales que dan lugar a su rebelión contra Dios y Cristo. La ironía suprema, por supuesto, es que sea el diablo quien aparentemente le guíe por el camino de la fe; e Iván (que naturalmente se habla a sí mismo a través del diablo) se da cuenta de lo incongruente que resulta semejante situación. Como comenta el diablo, «si llegas a eso, ¿probar que hay un diablo demuestra que hay un Dios?». Iván insiste durante todo el diálogo en que el diablo es solo su alucinación y no tiene ninguna realidad independiente. «"Eres una mentira, eres mi enfermedad, eres un fantasma […] eres mi alucinación", grita». Mientras Iván crea esto, no tiene que aceptar que el demonio emana de algún mundo no euclidiano e irracional de la fe cristiana; pero la elevación de la conciencia moral que ha empezado a sentir le hace imposible descartar del todo tal posibilidad.

El propio diablo afirma su realidad ontológica, que Iván niega con vehemencia, y luego ayuda a Iván a reforzar dicha negación. Cuando Iván acusa al diablo de mentir (¡!), este le da la razón: «Así es [...]. Pero la vacilación, el suspense, el conflicto entre la creencia y la incredulidad, es a veces una tortura tan grande para un hombre consciente como tú que es mejor ahorcarse de inmediato». En beneficio de Iván, el diablo explica que está utilizando un «nuevo método», ya no el antiguo en el que la creencia y la incredulidad se presentaban como polos opuestos; ahora está empleando la medicina homeopática, en la que pequeñas dosis de un fármaco que aumenta la enfermedad pueden resultar en una cura[3]. «Te conduzco a la creencia y a la incredulidad por turnos», dice el diablo; «en cuanto dejes de creer en mí por completo, empezarás a decirme a la cara que no puedo ser un sueño, que he de ser real». La razón puede impedir que Iván crea, pero en el momento en que se niegue, su conciencia moral le llevará al polo opuesto a pesar de todas las conclusiones de su lógica. Por este método, el diablo sembrará en Iván «solo un pequeño grano de fe que crecerá hasta convertirse en un roble, y un roble tan grande que, sentado en él, intentarás engrosar las filas de "los monjes ermitaños y las mujeres castas" [una cita de Pushkin] porque eso es lo que anhelas en secreto. Comerás saltamontes, vagarás por el desierto para salvar tu alma». El diablo de Iván lo conoce muy bien: este es precisamente el camino que el Gran Inquisidor había seguido antes de perder la fe.

El diablo hace honor a su reputación de interlocutor amable y divertido, y varias de sus simpáticas y bonachonas anécdotas contienen esa combinación de escepticismo burlón con un anhelante deseo de fe que es típica de Iván, aunque se enfurece al verse confrontado consigo mismo de esta forma a través del representante del diablo. Muchas de las representaciones del diablo incluyen parodias de una u otra idea expuesta anteriormente por Iván, ya sea en el capítulo "Rebelión" o en su Leyenda del Gran Inquisidor, y están escritas con un brío satírico para el que sería difícil encontrar un equivalente desde Swift.

Una de las más expresivas de estas parodias parte manifiestamente de la indignada negativa de Iván a unirse a los «hosannas» de la armonía universal, de la reconciliación final. Está contenida en una leyenda que el diablo relata aunque ya esté desfasada en *su* mundo (que no quiere que Iván fusione con el terrenal, aunque luego añade inmediatamente que no hay diferencia entre ambos). Esta leyenda no puede ser más explícita a la hora de describir el dilema de Iván, y su resolución termina con una nota irónica que puede tomarse como una alusión autorreflexiva al propio Dostoievski. Se trata de «un pensador y filósofo» que en la

tierra «rechazó todo, "las leyes, la conciencia, la fe" [una cita de Griboyedov] y, sobre todo, la vida futura». Indignado por encontrarse con esa vida futura después de su muerte, protestó y fue castigado diciéndole que tendría que recorrer un cuatrillón de kilómetros antes de llegar a las puertas del cielo y ser perdonado.

Combinando «el alma de un ateo ruso ilustrado […] con el alma del profeta Jonás, que se enfadó durante tres días y tres noches en el vientre de la ballena», permaneció allí durante mil años, pero finalmente se levantó y siguió adelante. Iván dice entonces que el filósofo se comportó de forma estúpida al aceptar moverse porque, según los cálculos euclidianos, tardaría mil millones de años en alcanzar su meta. Pero en realidad, como explica el diablo, «llegó allí hace mucho tiempo», porque todos esos cálculos matemáticos se refieren a la tierra actual, y «nuestra tierra actual puede haberse repetido mil millones de veces [desintegrándose] en sus elementos, de nuevo «el agua sobre el firmamento» [una cita del Génesis en eslavo eclesiástico], luego de nuevo un cometa», y así sucesivamente. Dostoievski apela aquí a la misma idea del eterno retorno, un lugar común en la antigüedad clásica que Nietzsche emplearía para sus propios fines, y al igual que su homólogo alemán Iván también encuentra esta perspectiva cíclica «insufriblemente tediosa». La mezcla léxica de la terminología científica de la época con las referencias bíblicas es típica del estilo narrativo del diablo y transmite el dilema en el que se encuentra atrapado Iván.

Alcanzando por fin su meta, el filósofo no llevaba ni dos segundos (aunque el diablo duda de que aún tuviera reloj) cuando «gritó que por esos dos segundos valía la pena caminar no un cuatrillón de kilómetros sino un cuatrillón de cuatrillones, elevado a la cuatrillonésima potencia». De hecho, se dejó llevar tanto que «cantó *hosanna* y se excedió, de modo que algunas personas allí de ideas elevadas no quisieron darle la mano al principio: se había vuelto demasiado rápidamente reaccionario, dijeron». ¿No se refiere Dostoievski sarcásticamente a las críticas que recibió tan a menudo por ser un traidor? Y aunque Iván recuerda entonces haber escrito esta anécdota para ridiculizar la religión cuando aún era un escolar, también revela, por debajo de la broma, su anhelo subliminal de fe, un anhelo igualmente expresado en el deseo del diablo de abandonar el reino de las «ecuaciones indeterminadas» no euclidianas y encarnarse «de una vez por todas y de forma irrevocable en la forma de la esposa de algún comerciante, que pesa doscientas cincuenta libras […] y cree en todo lo que cree». Este anhelo es revelado directamente por Iván cuando, tras afirmar que «ni por un minuto» creía en la realidad del diablo, añade «extrañamente»: «Pero me gustaría creer en ti».

La implicación total de las ideas de Iván se hace evidente cuando el diablo le recuerda una de sus composiciones anteriores —no el "Gran Inquisidor", cuya mención hace que Iván se ponga «rojo de vergüenza»—, sino una obra llamada "El cataclismo geológico". Este título se refiere a un futuro en el que los hombres habrán perdido toda noción de Dios y la vida humana estará tan transformada que parecerá que la tierra hubiera sufrido una mutación geológica. Dostoievski emplea aquí su conocido simbolismo de la Edad de Oro; se trataría de nuevo de un universo feuerbachiano, en el que «el amor será suficiente solo para un momento de la vida, pero la conciencia misma de su momentaneidad intensificará su fuego, que ahora se disipa en sueños de un amor eterno más allá de la tumba». Este sería un mundo en el que «el hombre se elevará con un espíritu de orgullo titánico divino y aparecerá el Hombre-Dios». Y al «extender su conquista de la naturaleza infinitamente por su voluntad y su ciencia, el hombre sentirá una alegría tan elevada […] que compensará todos sus antiguos sueños de las alegrías del cielo».

Tal había sido la visión de Iván, que recurre a imágenes que recuerdan a Kirilov en *Los*

demonios, así como a las de la Edad de Oro. Pero debido a la «estupidez inherente al hombre», de la que Iván es muy consciente, el diablo entiende que pueden pasar mil años o más antes de que ese mundo pueda nacer; y tal vez nunca nazca. Iván y los que comparten sus ideas se impacientarán, por tanto, como los «elegidos» que finalmente se unieron al Gran Inquisidor, y decidirán que «todo el que reconozca la verdad, incluso ahora, puede ordenar su vida como le plazca, según los nuevos principios». En ese sentido «todo le es lícito» […] y puesto que no hay Dios ni inmortalidad de ninguna manera, el nuevo hombre bien puede convertirse en el Hombre-Dios […] que puede sobrepasar con ligereza todas las barreras de la vieja moral del viejo hombre-esclavo, si es necesario» (el término proto-nietzscheano «hombre-esclavo», *rab-chelovek*, es bastante literal). Como comenta cínicamente el diablo, toda esta teorización «resulta encantadora, pero si quieres estafar, ¿por qué quieres una sanción moral para hacerlo?». Los sueños idealistas de una humanidad transformada pueden conducir no solo a la estafa, sino también, como ahora se ha dado cuenta Iván, a la justificación del asesinato. Es imposible aquí no pensar de nuevo en la posición sociopolítica real de Dostoievski, en la que aquellos a los que estaba dispuesto a aceptar como «idealistas» equivocados estaban empeñados en asesinar al zar-padre.

A lo largo de este capítulo, la violencia de la reacción de Iván ante las palabras del diablo se le vuelve en contra. Porque si el diablo no es más que su alucinación, ¿por qué responder con tanta furia? Cuando Iván amenaza con dar una patada al diablo, este le responde: «No me arrepentiré del todo, porque entonces se alcanzará mi objetivo. Si me das una patada, debes creer en mi realidad, porque la gente no patea a los fantasmas». En el clímax de la escena, mientras el diablo habla de "El cataclismo geológico", Iván «arrebató de repente un vaso de la mesa y lo arrojó al orador», que se levanta de un salto, se quita las gotas de té que aún lo impregnan y comenta: «¡Se acuerda del tintero de Lutero [que este había arrojado al diablo]! ¡Me toma por un sueño y después le arroja un vaso a un sueño!». El diablo ha conseguido así convencer a Iván de que es «real», aunque este sigue insistiendo en que la visita sigue siendo solo una parte de sí mismo. Pero Iván ya no puede negarse a entender lo que se ha estado diciendo a sí mismo a través del diablo: que la razón no puede erradicar los tormentos de su conciencia moral.

En ese momento, el mundo exterior empieza a invadir al Iván dormido y, al despertar, descubre que los acontecimientos físicos que había soñado nunca habían tenido lugar. Ninguna toalla húmeda yacía sobre su frente febril, ningún vaso de té se había movido de su lugar en la mesa, ni había ningún visitante molesto sentado en el sofá frente a él. La primera reacción de Iván es afirmar la «realidad» de lo que antes creía que había sido solo una aparición. «¡No era un sueño!», se grita a sí mismo, tratando así de preservar lo que le queda de cordura. Cuando abre la ventana, Aliosha (que ha estado golpeando la ventana), le informa de que «hace una hora que Smerdiakov se ha ahorcado».

Iván insiste en que «sabía que Smerdiakov se había ahorcado», afirmando que «*él* [el diablo] me lo había dicho hace un momento». Esto no es literalmente cierto, pero el diablo había advertido de hecho a Iván que el conflicto entre la creencia y la incredulidad era una tortura tal que «podría ser suficiente para que te ahorcaras». Y en el desordenado estado de ánimo de Iván, tales palabras aplicadas a sí mismo bien podrían haberse trasladado a Smerdiakov, igualmente atormentado por las mismas incertidumbres. La llegada de Aliosha hace que el diablo desaparezca de la psique de Iván, si no como un recuerdo, sí como una presencia, pero el debate interior de Iván consigo mismo continúa. Completamente desconcertado, insiste en que el diablo ha estado en sus habitaciones, pero luego reconoce que «*él* es yo mismo […]. Todo lo que hay de vulgar en mí». Aun así, Iván admite que «lo que

dijo sobre mí es bastante cierto […]. Nunca lo habría averiguado por mí mismo». Ante todo, el diablo comprendió el origen de la mortificación de Iván: «Vas a realizar un acto de virtud heroica», le había dicho a Iván, «y tú no crees en la virtud; eso es lo que te tortura y te enoja, por eso eres tan vengativo». Ahora que Smerdiakov ha muerto, toda esperanza de salvar a Dimitri se ha desvanecido, y sin embargo, se burla el diablo, Iván irá de todos modos. «Y estaría bien si creyeras en la virtud […]. Pero eres un pequeño cerdo como Fiódor Pavlovich; ¿qué quieres hacer con la virtud?».

El diablo no tenía ninguna duda sobre cómo actuaría Iván: «Irás porque no te atreves a no ir», aunque el porqué de esto «es un enigma para ti». Pero no es un enigma para Aliosha, que finalmente acuesta a Iván cuando este se derrumba. Aliosha «comenzó a comprender la enfermedad de Iván. La angustia de una determinación orgullosa. Una conciencia profunda. Dios, en quien no creía, y su verdad se apoderaban de su corazón». Aliosha imagina, naturalmente, que «Dios vencerá», y pronto veremos que Iván obedecerá, en efecto, la voz de su conciencia. Pero los temores de Aliosha también dejan abierta la posibilidad, no resuelta al final de la novela, de que Iván «sucumba odio y se vengue de sí mismo y de todos por haber servido a la causa en la que no cree».

De hecho, durante el juicio de Dimitri por el asesinato de su padre, todo el desprecio de Iván por la humanidad —el desprecio que subyace en la Leyenda del Gran Inquisidor, a pesar de su patetismo humanitario— sale a relucir cuando se dirige a los jueces y a todos los espectadores de la sala, ninguno de los cuales se muestra especialmente preocupado por cuestiones morales. Cuando el presidente, sorprendido, le pregunta si está en su sano juicio, responde: «Creo que estoy en mi sano juicio». Mi mente es tan desagradable como la tuya […] y las de todos esos feos rostros». En ese momento, la humanidad se identifica con él mismo: «Todos desean la muerte de sus padres. Un reptil devora a otro». Aliosha grita que Iván tiene «fiebre cerebral», pero Iván continúa: «No estoy loco, solo soy un asesino». Cuando se le pide que pruebe su acusación contra Smerdiakov, responde que no tiene testigos —excepto posiblemente el diablo— y luego divaga, como si estuviera confiando un secreto, en un monólogo de flujo de conciencia compuesto por fragmentos tomados de escenas anteriores. «Le dije que no quería callarme y me habló del cataclismo geológico […] ¡qué idiotez! Ven […] libera al monstruo [Dimitri] que ha estado cantando un himno [...]. Eso es porque su corazón es ligero […]. Es como un borracho en el calle aullando cómo "Vanka se fue a Petersburgo", y yo daría un cuatrillón de cuatrillones por dos segundos de alegría». La conmoción de estas últimas palabras no requiere ningún comentario.

La sección final de la novela contiene los extensos discursos tanto del abogado como de la defensa, y Dostoievski los utiliza no solo para proporcionar el clímax adecuado de la trama que involucra a Dimitri e Iván, sino también como un medio de comentario interno sobre la propia novela. Los dos abogados discuten sobre un caso de asesinato, pero sus oraciones también iluminan los problemas morales y espirituales más amplios (y, por tanto, implícitamente sociales y políticos) que la novela ha presentado con tan majestuosa amplitud.

Según el fiscal Hipólito Kirilovich, a los rusos ya no les horroriza el crimen del asesinato, y su acusación habría sido leída, sin duda, en el contexto de la época, como una condena de aquellos que, si no simpatizaban con el terrorismo, al menos permanecían neutralmente indiferentes a sus estragos. Sostiene que la familia Karamázov presenta una imagen de la Rusia culta contemporánea, y que Fiódor Pavlovich representa ciertamente —en la forma extraordinaria y simbólicamente expresiva que solo Dostoievski sabía crear— a la vieja generación de rusos entre los que las normas morales y sociales estables habían desaparecido por completo. Además, la pérdida de fe de Iván y su teoría, como dice Hipólito Kirilovich, de

que «todo en el mundo es lícito», de que «nada debe estar prohibido en el futuro», ha hecho que Smerdiakov «pierda la cabeza»; y Dostoievski plantea aquí la posibilidad de que el ateísmo de la *intelligentsia* socave al todavía devoto pueblo ruso.

Dimitri es visto como un símbolo de la propia Rusia. Él, argumenta el fiscal, «representa directamente a Rusia. Sí, aquí está, nuestra Madre Rusia, este es su perfume, su olor. Somos espontáneos, somos una maravillosa mezcla de bondad y maldad, somos amantes de la cultura y de Schiller, y sin embargo nos peleamos en las tabernas y arrancamos las barbas de nuestros compañeros de juerga». Ambos forman parte del carácter de Karamázov, que es «capaz de contener las contradicciones más incongruentes y de contemplar simultáneamente los dos abismos […] las más bajas y sucias degradaciones». Estas palabras se hacen eco de las de Dimitri sobre el incesante conflicto entre el ideal de Sodoma y el de la Virgen, pero todo el libro ha mostrado su lucha por liberarse de las tentaciones de Sodoma y comprometerse con la Madre de Dios.

Para concluir, el fiscal vuelve a la imagen de la troika rusa que se hizo famosa en *Almas muertas* de Gogol, donde se compara a Rusia con una troika que galopa furiosamente hacia algún destino lejano y ante la que ceden todas las demás naciones. Los miembros del jurado representan, les dice, a «nuestra santa Rusia, el principio de su familia, de todo lo que esta considera sagrado». Todo el país espera su veredicto, ya que «nuestra troika fatal se precipita en una huida imprudente, tal vez hacia la destrucción, y durante mucho tiempo los hombres han extendido sus manos implorantes y han pedido que se detenga su curso furioso y temerario». Otras naciones se mantienen al margen, «no por respeto sino simplemente por horror», y advierte que algún día pueden «forman un muro firme que se enfrenta a esta aparición apresurada […] por el bien de su propia seguridad, la ilustración y la civilización». Hipólito Kirilovich advierte que el jurado no debe aumentar «su creciente odio con una sentencia que justifique el asesinato de un padre por su hijo».

El famoso abogado defensor Fetyukovich, la estrella de la abogacía petersburguesa, realiza entonces una magistral defensa de Dimitri en términos que el lector reconoce como acertados. Su defensa no solo desacredita las inferencias psicológicas de Hipólito Kirilovich, sino que entiende que Dimitri pudo actuar bajo la influencia del amor, el honor y la piedad, así como por la rabia y los celos que el fiscal considera sus únicas motivaciones. Sin embargo, la principal crítica de Dostoievski a la profesión jurídica en sus artículos era que los abogados defensores, enfrascados en su tarea, a menudo perdían de vista las implicaciones morales más amplias de sus argumentos, y esto es exactamente lo que ocurre aquí. Fetyukovich va demasiado lejos, y es arrastrado más allá de los límites de lo moralmente legítimo por el deseo de defender a su cliente (que al menos en este caso era inocente).

Fetyukovich pisa un terreno peligroso cuando plantea la cuestión de si el asesinato de un padre tan reprobable como Fiódor Pavlovich puede ser condenado. Aunque insiste en que Dimitri es inocente, argumenta que ese asesinato podría estar justificado, y lo hace con ejemplos tomados de una diatriba del villano Karl Moor en *Los ladrones* de Schiller. El indignado narrador lo califica entonces de «adúltero de pensamiento» (título del capítulo); y es aquí donde el alegato de defensa se cruza con los motivos morales más profundos de la novela. «El amor filial por un padre indigno», insiste Fetyukovich, «es un absurdo, una imposibilidad. El amor no puede crearse de la nada: solo Dios puede crear algo de la nada. Si los padres desean ser amados por sus hijos, deben ganarse ese amor con sus actos. El amor a un padre debe apoyarse en una base racional, responsable y estrictamente humanitaria»; no debe derivar de un «significado místico que no puedo comprender con mi intelecto, sino que solo lo acepto por creencia, o mejor, *por fe*, como muchas otras cosas que no entiendo, pero

que la religión me lleva a creer». El público de la sala, como señala sarcásticamente el narrador, enloqueció con esta denuncia de un amor filial basado únicamente en la fe. «Incluso personas de alta posición, ancianos con estrellas en el pecho, sentados en asientos especialmente reservados detrás de los jueces, aplaudieron al orador y agitaron sus pañuelos». La amarga ironía de este comentario recuerda sin duda a lo ocurrido en la sala de Zasulich, cuando altos funcionarios del gobierno aplaudieron frenéticamente su absolución.

Fetyukovich esgrime aquí el mismo argumento contra el amor filial incondicional, basado solo en la fe, que Iván había esgrimido contra un Dios-padre que incomprensiblemente permite el sufrimiento inmerecido de sus hijos. Pero el abogado va aún más lejos cuando sugiere que, aunque Dimitri hubiera entrado en la casa —lo que negó haber hecho— sin intención de matar, podría haber golpeado a Fiódor Pavlovich precisamente *porque* «la mera visión del padre que le odiaba desde su infancia, había sido su enemigo, su perseguidor y ahora su rival antinatural, con eso bastaba». Su sentimiento de odio habría llegado a ser tan fuerte que podría haberle asestado un golpe, «sin saber que lo mataría» y sin intención alguna de hacerlo. Pero si lo hubiera matado, «el asesinato de un padre así», insiste Fetyukovich, «no puede considerarse parricidio […] solo puede considerarse parricidio por un prejuicio».

Sin embargo, Fetyukovich socava su propio caso al plantear dudas sobre si él mismo creía en la inocencia de su cliente. Y sabemos que los términos de la argumentación de Fetyukovich recuerdan a los que Iván había expuesto contra el Dios-padre. Pero al pedir al lector que acepte el ataque de Iván a Dios y el odio de Dimitri a Fiódor Pavlovich como desafíos igualmente impíos al sacrosanto principio de la paternidad, Dostoievski estaba asumiendo un considerable riesgo artístico-ideológico. De hecho, si los intérpretes se preguntan si Dostoievski consiguió realmente atenuar la fuerza de la rebelión de Iván, surge una duda aún más fuerte sobre su esfuerzo por fusionar los niveles de este mismo motivo temático. Al fin y al cabo, Dios concedió al hombre el inmenso don de la libertad, por mucho que haya abusado de él y lo haya usado malamente, y, aunque se le puede considerar implícitamente responsable de todos los horrores que han sobrevenido, estos se produjeron, como incluso Iván reconoció en su Leyenda, porque se negó a esclavizar la dignidad de la conciencia humana.

Sin embargo, es totalmente diferente sustituir a Dios por Fiódor Pavlovich y pedir a los lectores que acepten la negativa a *amarlo* incondicionalmente como una violación equivalente del principio sagrado de la paternidad. El crudo realismo con el que se muestran su cinismo y su libertinaje, y su total ausencia de rasgos redentores, socavan el paralelismo que Dostoievski pretendía establecer. Los lectores, en este caso, probablemente se aliarán con la insistencia de Fetyukovich en que el amor mundano filial-paternal debe implicar reciprocidad y responsabilidad mutua. Sin embargo, al igual que Dostoievski no había suavizado las asperezas del ataque de Iván a los defectos de Dios y de Cristo, aquí también se atreve a ofrecer la protección del sacrosanto principio de la paternidad, inatacable por la razón y justificado solo por la fe, incluso a un espécimen tan odioso como Fiódor Pavlovich. Uno no puede dejar de preguntarse si lo extremo de este esfuerzo no fue una respuesta desesperada a la angustiosa situación que toda Rusia vivía entonces, cuando se producía un atentado tras otro contra la vida del zar-padre.

Después de apelar a la razón para defender un crimen que Dimitri no había cometido, Fetyukovich concluye evocando un principio totalmente opuesto: el de la misericordia cristiana. A medida que avanza, las elocuentes palabras de Fetyukovich siguen pidiendo misericordia de una manera que implica la culpabilidad de Dimitri. «Que otras naciones piensen en la retribución y en la letra de la ley, nosotros nos aferraremos al espíritu y al

significado: la salvación y la reforma de los perdidos». El argumento es, pues, un tejido de contradicciones, más una apología del delito que una clara defensa de la inocencia de Dimitri.

Estas palabras finales suscitan una manifestación del público que fue como «una tormenta irresistible». Todo el mundo lloró, e incluso «dos importantes personajes derramaron lágrimas» ante esta combinación de racionalismo y apelación a un humanitarismo sentimental derivado de los principios cristianos. Cuando Hipólito Kirilovich se levantó para protestar, «temblando de emoción […] la gente le miraba con patente odio». En sus artículos, Dostoievski había criticado a menudo el abuso de los Evangelios por parte de los abogados defensores, e Hipólito Kirilovich acusa a Fetyukovich de tal mala práctica por su referencia a Cristo como «el amante crucificado de la humanidad […] en oposición a toda la Rusia ortodoxa, que le dice, "porque tú eres nuestro Dios"». «La religión y los Evangelios», clama Hipólito Kirilovich, «han sido corregidos; todo eso es misticismo, nos dicen, y el nuestro es el único cristianismo verdadero que ha sido sometido al análisis de la razón y del sentido común».

El jurado se retira, y mientras la sala espera su decisión, el narrador recoge fragmentos de conversaciones entre el público. Todo el mundo, al parecer, estaba convencido de una absolución a pesar del peso de las pruebas. Muchos creían que saldría libre porque, como dijo un funcionario, «supongamos que lo asesinó: ¡hay padres y padres!». Estas voces corales parecen justificar la afirmación inicial de Hipólito Kirilovich de que el asesinato se tenían entonces como algo natural en Rusia. Al igual que el público, Fetyukovich también estaba convencido de que había ganado el caso, pero tras una hora de deliberación el jurado volvió a declarar a Dimitri culpable de todos los cargos y, lo que es peor, no hizo ninguna recomendación de clemencia. Durante el indescriptible alboroto en la sala, el narrador recuerda una exclamación: «¡Bueno, nuestros campesinos se han mantenido firmes!».

La culminación de esta acción central de la trama crea así una impresión mixta, tanto negativa como positiva. Se ha producido un evidente «error judicial» (título del libro 12) en el plano legal, aunque Dimitri ha aceptado interiormente la justicia de sufrir por sus impulsos parricidas. Pero «los campesinos se han mantenido firmes» y contrarios a justificar el asesinato de un padre por *cualquier* motivo, defendiendo así la santidad «mística» de la ley moral y religiosa que Dimitri había violado de pensamiento si no de hecho.

El epílogo se compone de dos episodios, uno que detalla las relaciones entre Iván, Katerina y Dimitri, y el otro entre Aliosha y el grupo de muchachos que se habían agrupado en torno a la cabecera del enfermo Iliusha. El futuro de Iván sigue siendo una incógnita, aunque se le deja al cuidado de Katerina, y esta incertidumbre pretendía, sin duda, mantener el interés para el siguiente volumen. Dimitri ha caído enfermo con «una fiebre nerviosa» y está esperando a ser enviado a Siberia; queda abierta la cuestión de si escapará por el camino. Dimitri ha llegado a la conclusión de que está demasiado débil para soportar la carga que, en un momento de arrebato, había creído poder asumir: «No soy capaz de resignarme. Quería cantar un "himno"; pero si un guardia me habla, no tengo fuerzas para soportarlo». Aliosha está de acuerdo en que «no estás preparado, y esa cruz no es para ti», es decir, la cruz de una *imitatio Christi*, la aceptación del castigo por parte de un inocente como expiación de los pecados e injusticias de otros. Dimitri había deseado hacerse «otro hombre por medio del sufrimiento» y, de hecho, había recorrido un largo camino para convertirse en ese «otro hombre» espiritualmente. Aliosha le asegura que si «solo recuerdas a ese otro hombre siempre, toda tu vida y dondequiera que escapes […] eso te bastará». El discípulo de Zosima está dispuesto a quebrantar la letra de la ley, conspirando en la posible fuga de Dimitri, con tal de evitar una evidente injusticia y una tragedia humana.

El libro termina con el funeral del pequeño Iliusha. Solo Dickens puede rivalizar aquí con la conocida manera «filantrópica» que tiene Dostoievski de describir la angustia y la desesperación del desolado capitán Snegiryov y su afligida familia. A los doce compañeros de clase de Iliusha, reunidos en torno a su féretro, se une pronto Aliosha, y este número simbólico proporciona un aura cristológica al patetismo de la escena. Kolia, como de costumbre el más destacado de los muchachos, exclama sobre Dimitri: «Así es que perecerá como víctima inocente por la verdad; ¡aunque arruinado, es feliz!». Asombrado por esta reacción, Aliosha objeta: «Pero no precisamente a una causa ello, y con tanta desgracia y tanto horror». Kolia está de acuerdo, pero luego continúa: «Me gustaría morir por toda la humanidad, y en cuanto a la desgracia, no me importa […]. Yo respeto a tu hermano». Dostoievski había hecho hincapié en este deseo de «morir por la humanidad», de sacrificarse por «la verdad», como algo típico de la nueva generación de la década de 1870, y tal vez vislumbramos aquí lo que pretendía que fuera el futuro de Kolia y Aliosha.

Los muchachos pasan junto a la piedra bajo la que Iliusha había deseado ser enterrado y aquí Aliosha, dirigiéndose a ellos como «mis queridos, queridos hijos», les explica que pronto se separará de ellos. Pero les pide que hagan un pacto para no olvidar nunca a Iliusha ni a los demás, «pase lo que pase en la vida». Les insta a recordar «lo bien que se estaba una vez aquí cuando todos estábamos unidos por un sentimiento bueno y bondadoso». Aliosha proclama entonces que «no hay nada más elevado y fuerte y más sano y bueno para la vida en el futuro que algún buen recuerdo, especialmente un recuerdo de la infancia y del hogar». Un «recuerdo bueno y sagrado» de este tipo es la mejor protección contra el mal que pueda llegar, y lo hará por mucho que algunos se extravíen.

Las palabras de Aliosha se apoderan del corazón de sus jóvenes oyentes, y cuando los chicos prometen recordar, gritando al mismo tiempo: «Karamázov, te queremos», Aliosha añade: «¡Y que el recuerdo del querido muchacho viva eternamente!». La mención de la eternidad impulsa a Kolia a preguntar si «es cierto lo que nos enseñan en la religión», que se producirá una resurrección corporal y «volveremos a vivir y a vernos todos, también Ilyushechka». Aliosha responde, «medio riendo, medio extasiado»: «Ciertamente, todos nosotros nos levantaremos de nuevo, ciertamente todos nos veremos». La tragedia de los Snegiryov se desvanece así en «un recuerdo sagrado» que protegerá del mal en el futuro; y la muerte es superada por la esperanza cristiana de la resurrección, cuando, como promete Aliosha, «nos contaremos con alegría y gozo todo lo que ha sucedido». El libro termina con esta nota infantil de inocencia y optimismo, proporcionando un agradable alivio, similar a los epílogos de las obras de teatro del siglo XVIII, a todas las tensiones trágicas que se han experimentado antes. Y al igual que esos ejemplos anteriores apuntaban a la moraleja de la historia, Dostoievski reafirma, de una forma ingenuamente aceptable y conmovedora, las creencias básicas y las convicciones morales y religiosas que ha tratado de defender de forma inigualable a lo largo de su mejor novela.

[1] *PSS*, 28/Bk. 2, p. 297; 18/30 de mayo. 1868.

[2] Victor TERRAS, *A Karamazov Companion*, Madison, WI, 1984, p. 385.

[3] Estoy en deuda con Robin Feuer MILLER por su análisis del diablo como practicante de la homeopatía metafísica. Véase *The Brothers Karamazov: Worlds of the Novel,* New Haven, CT, 2008, pp. 123-125, y *Dostoevsky's Unfinished Journey,* New Haven, CT, 2008, pp. 150, 166-170.

61.
MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN

Después de la intensa presión a la que había estado sometido durante los últimos tres años, Dostoievski podría haber sentido la necesidad de relajarse, descansar y recuperar fuerzas. Pero ahora que el primer volumen de *Los hermanos Karamázov* estaba terminado, se dedicó, con su habitual diligencia, a reunir material para su renovado *Diario de un escritor*. Consciente de las severas exigencias que esta renovación supondría para su salud, cada vez más deteriorada, se vio forzado por la necesidad económica —otras fuentes de ingresos eran bastante insuficientes— y también por la misión que había asumido de denunciar las fuerzas que desintegraban el tejido de la sociedad rusa.

Dos recuerdos retratan a Dostoievski en esta época como anciano, débil y enfermo. I. I. Popov, estudiante del Instituto Pedagógico y posteriormente miembro de la organización terrorista Voluntad Popular, vivía cerca de la residencia de Dostoievski y a menudo veía al escritor sentado en el parque de la iglesia cercana, observando a los niños jugar. «Encorvado, demacrado, con la cara amarillenta, las mejillas y los ojos hundidos, daba la impresión de ser un enfermo grave»[1]. Popov lo vio una vez caminando con su viejo amigo y colega escritor Grigorovich, arrastrándose y apoyándose fuertemente en un paraguas, y pensó que Grigorovich seguramente sobreviviría a su compañero. Letkova-Sultanova ofrece una imagen similar; vio a Dostoievski en casa del marqués Paulucci, donde participó en una velada benéfica. En la majestuosa y brillantemente iluminada sala de recepción, repleta de gente de la alta sociedad, Dostoievski iba vestido con un traje de etiqueta demasiado grande para su cuerpo y parecía «aún más encogido, más demacrado, más pálido que nunca», y a ella le impresionó «su aspecto sufriente»[2].

Sea cual sea el estado de su salud física, y quizás porque sabía que sus días estaban contados, Dostoievski sintió la necesidad de hablar en defensa de sus ideas, que ahora eran atacadas tanto por liberales como por radicales. Muchas entradas de los cuadernos rebaten a K. D. Kavelin, un importante occidentalista liberal y profesor universitario que había sido tutelado por Belinski cuando era un joven estudiante. Kavelin había atacado la creencia de Dostoievski de que la mejora personal y moral podía proveer la base de una sociedad mejorada (de hecho, de una sociedad «ideal»). La sociedad, según él, solo podría cambiar a

mejor mediante la acción sociopolítica, no mediante el autoperfeccionamiento cristiano de los individuos que Dostoievski defendía como remedio infalible para los males sociales de Rusia.

Las notas de Dostoievski reafirman, en el último mes de su vida, una de las creencias básicas que le habían sostenido desde que salió del campo de prisioneros de Siberia en 1854. En aquel momento, había escrito la famosa carta en la que declaraba que «si alguien me demostrase que Cristo está fuera de la verdad, y que *en realidad*, la verdad está fuera de Cristo, entonces preferiría quedarme con Cristo antes que con la verdad»[3]. El mismo tipo de elección se plantea más de veinte años después con referencia al mandamiento cristiano del amor desinteresado: «Pon la otra mejilla, ama a los otros más que a ti mismo, no porque sea útil, sino porque es agradable, hasta el punto en que se convierta en un sentimiento ardiente, hasta la pasión. Cristo cometió errores: ¡está demostrado! Este sentimiento ardiente dice: Es mejor para mí quedarme con un error, con Cristo, antes que contigo». Otro pasaje refunde la idea del carácter *extremo* de las exigencias planteadas por Cristo a la personalidad humana y subraya su oposición al razonamiento utilitarista. «Todas las ideas de Cristo», escribe, «pueden ser debatidas por la mente humana y parecen imposibles de cumplir. Poner la otra mejilla, amar a los otros más que a uno mismo. Por el amor de Dios, ¿por qué debería ser así? Pasaré aquí no más de un instante, la inmortalidad no existe; viviré pues en mi [obscenidad]».

El tono de altanería profesoral de Kavelin también provocó en Dostoievski un rarísimo arrebato de autoelogio. «El Inquisidor y el capítulo sobre los niños», le confiesa a su cuaderno. «A la vista de estos capítulos, usted [Kavelin] podría considerarme desde un punto de vista científico; pero no con tanta arrogancia cuando se trata de filosofía, aunque la filosofía no es mi especialidad. Ni siquiera en Europa existe, ni existió nunca, tal fuerza de expresión atea. Por lo tanto, no es como un niño que creo en Cristo y profeso mi fe en él, sino que mi *hosanna* ha llegado a través del gran *crisol de la duda*, como dice el diablo en esa misma novela mía». Las críticas de Kavelin impulsaron a Dostoievski a indagar y aclarar cuidadosamente sus propias convicciones, y es una pena que su respuesta sea solo fragmentaria.

Otra nota retoma el mismo punto. «Los canallas [sus críticos] me provocan con una fe ignorante y retrógrada en Dios. Esos asnos no podrían ni soñar con una negación de Dios tan poderosa como la que se describe en el Inquisidor y en el capítulo anterior, a la que toda la novela sirve de respuesta. No creo en Dios al modo en que lo hace un tonto o un fanático. Y con todo quieren enseñarme, y se burlan de mi llamándome rezagado. Sí, su estupidez no podría soñar con una negación tan fuerte como la que yo sufrí. ¡Y quieren enseñarme! […] Iván Fiódorovich es profundo, no uno de esos ateos contemporáneos, que no demuestran en su incredulidad más que la más insignificante estrechez de sus estúpidas capacidades».

El 3 de diciembre, Dostoievski respondió a una carta que Iván Aksakov había enviado un mes antes. «La razón principal del retraso», escribe, es «mi muy mala salud […] mi enfisema ha empeorado»[4]. La carta está dedicada a las cuestiones culturales e ideológicas que estaban en primer plano tanto para Dostoievski como para su correligionario, y Dostoievski expresa ahora una hostilidad sin reservas hacia el legado histórico de Pedro el Grande. Considera que Aksakov, tras escribir que Pedro «nos trasladó a Europa y nos dio la civilización europea», no había subrayado suficientemente las desgraciadas consecuencias de esta hazaña presumiblemente beneficiosa. Las reformas de Pedro, insiste Dostoievski, habían dividido la sociedad rusa en estratos: «Las autoridades, las masas encerradas y los habitantes de las ciudades, con catorce clases entre ellos. Ese es el legado de Pedro. Si se libera al pueblo, parece que la obra de Pedro se ha deshecho. Pero el cinturón, la zona entre las autoridades y las masas no retrocederá por nada y no renunciará a su privilegio de gobernar a

las amplias masas». La transformación social, iniciada con la liberación de los siervos, se había detenido, y Aksakov debería haber aclarado que, como resultado de la civilización europea importada por Pedro, «lo que de hecho se encuentra entre las autoridades y el pueblo como un cinturón fatal [está] formado por la "mejor gente" de las catorce clases»[5].

Sus notas de esta época se hacen eco del mismo antagonismo hacia Pedro el Grande. En una de ellas se lee: «El nihilismo apareció en nuestro país porque *todos* somos *nihilistas* […] (todos son Fiódor Pavlovich, hasta el último hombre)». Dostoievski ridiculiza a «los sabios» que se preguntan de dónde vienen los nihilistas: «No, no somos nihilistas, simplemente queremos salvar a Rusia rechazándola (es decir, formar una capa de aristócratas por encima del pueblo, elevando al pueblo a nuestra propia nada)». En el único número del *Diario* que Dostoievski pudo completar antes de su muerte, propone que se elimine por completo este «cinturón fatal».

El 9 de diciembre, la edición en dos volúmenes de *Los hermanos Karamázov* estaba lista. Dostoievski comenzó a distribuir ejemplares de regalo entre sus amigos y familiares, y envió uno a Pobedonostsev, quien le aconsejó que presentara el libro en persona al zarevich Alejandro. El heredero del trono y su consorte, María Fiódorovna, lo recibieron una semana después en el Palacio Anichkov. El único relato de esta presentación lo dejó Lyubov Dostoevskaya, que entonces era todavía una niña, y que probablemente transmitió lo que le había contado Pobedonostsev a su madre. Su padre se comportó en presencia de la realeza exactamente «como acostumbraba a comportarse en los salones de sus amigos. Habló primero, se levantó cuando consideró que la conversación se había prolongado lo suficiente y, despidiéndose del zarevich y de su esposa, abandonó la sala como siempre había hecho, dando la espalda» a sus anfitriones. El zarevich, según se informa, «no se ofendió por ello y más tarde habló de mi padre con afecto»[6].

Dimitri Merezhkovski, uno de los novelistas y críticos rusos más importantes del siglo XX, ha dejado un relato informativo sobre Dostoievski en esta época (su estudio en dos volúmenes, *Tolstói y Dostoievski*, contribuyó en gran medida a conformar la opinión crítica posterior sobre ambos escritores). El joven Merezhkovski, de quince años, había empezado a escribir poesía, y su padre aprovechó la oportunidad para obtener una opinión profesional sobre los garabatos adolescentes de su hijo tras conocer a Dostoievski por casualidad en el salón de la condesa Sofia Tolstaya. «Recuerdo», escribió Merezhkovski en un fragmento autobiográfico, «el diminuto apartamento en el callejón Kuznechny, con su techo bajo y su estrecha sala de estar, atestada de copias de *Los hermanos Karamázov*, y el estudio, casi igual de estrecho, en el que Fiódor Mijáilovich se sentaba sobre las galeradas. Ruborizado, palideciendo, tartamudeando, leí mis infantiles y míseros versos. Él escuchaba en silencio, con impaciente fastidio. Debíamos de molestarle. "Débil, malo, no vale nada", dijo por fin. "Para escribir bien, hay que sufrir, sufrir". "No", dijo mi padre, "que no escriba mejor, solo que no sufra". Recuerdo la mirada translúcida y penetrante de los pálidos ojos azules cuando Dostoievski me estrechó la mano. No volví a verlo, y muy pronto supe que había muerto»[7].

El 27 de diciembre, Dostoievski escribió una nota a la condesa Anna Komarovskaya, aceptando su invitación para acudir al Palacio de Invierno a las cinco del mediodía del 30 de diciembre. Esta dama de la nobleza era miembro del círculo íntimo de la corte con el que él se había familiarizado, y a petición suya leyó obras suyas para los invitados que ella había reunido. Entre ellos se encontraba la condesa Alexandra Andréyevna Tolstaya, pariente lejana del novelista, que había pasado su vida como dama de compañía de alguna que otra gran duquesa, pero cuya cultura e inteligencia eran tan apreciadas por Tolstói que se convirtió en una de sus confidentes epistolares. Dostoievski estaba ansioso por conocerla y hablar con ella

sobre el sabio enigmático de Yasnaya Polyana, y ella, en quien *Crimen y castigo* había producido una impresión inefable («ninguna otra novela me había conmovido tanto»), estaba impaciente por conocerlo a él. Una vez terminada la presentación, le planteó inmediatamente una pregunta sobre Tolstói, por quien, según la condesa, sentía «un interés apasionado». «¿Puede explicar el nuevo rumbo de sus escritos?», preguntó. La condesa admitió que también era «misteriosa» para ella, pero prometió presentarle la carta de Tolstói, en la que hablaba de todo esto, con la condición de que fuera a visitarla para transmitirla[8].

Fijó el 11 de enero como fecha; abandonaremos un poco la cronología para completar este episodio. «Esta velada encantadora y única ha quedado fijada en mi memoria para siempre», continúa la condesa. «Escuché a Dostoievski con reverencia: habló, como un verdadero cristiano, del destino de Rusia y del mundo entero; sus ojos ardían, y vi en él a un profeta». La condesa, devota cristiana, había roto a llorar cuando su primo Lev le había anunciado en 1878 que ya no aceptaba la divinidad de Cristo ni lo consideraba el Salvador, y la carta que leyó a Dostoievski contenía muchos de los mismos sentimientos. «Puedo ver ahora a Dostoievski ante mí, mientras se agarraba la cabeza y con voz desesperada repetía: "¡Eso no, eso no!". No simpatizaba con un solo pensamiento de Lev Nikolaevich, a pesar de lo cual recogió todos los escritos que estaban sobre la mesa: el original y la copia de la carta de Lev. De algunas de sus palabras deduje que en su interior se agitaba el deseo de rebatir las falsas ideas de Lev Nikolaevich»[9]. La intuición de la condesa Tolstaya fue bastante acertada, y aunque no vivió para llevar a cabo esta intención, su último cuaderno contiene la anotación «Hasta qué punto el hombre se ha *adorado* a sí mismo (Lev Tolstoi)».

El nuevo año 1881 encontró a Dostoievski en un estado de ánimo optimista, a pesar de las predicciones ocasionalmente sombrías que se filtraban en sus cartas y conversaciones. A Grigorovich, en algún momento de la primera parte de enero, le dijo que dudaba de si sobreviviría a los meses de invierno[10], pero Anna escribió que «en la primera quincena de enero, Fiódor Mijáilovich estaba de excelente humor. Frecuentaba a sus amigos, e incluso aceptó participar en algunas representaciones teatrales privadas que la condesa S. A. Tolstaya montaba. Deseaba interpretar el papel del recluso ascético en la obra *La muerte de Iván el Terrible*, de A. K. Tolstói, el difunto marido de la condesa»[11]. Es probable que sus emociones vacilaran constantemente, dependiendo de su estado de ánimo; y como comprendía tan bien la importancia de la esperanza para resistir la desesperación, habría luchado contra los ocasionales ataques de abatimiento provocados por su creciente debilidad física.

En las memorias de su antigua lectora de pruebas, Varvara Timofeyeva, a las que ya hemos recurrido ampliamente, hay destellos de este último Dostoievski. Cuando ella se cruzó con él en la calle a principios de 1881, él no la reconoció, y ella fue demasiado tímida para acercarse a él; pero sus palabras indican el cambio de sentimiento hacia él por parte de su generación. «Deseaba tanto ir hacia él, oír de nuevo su voz, decirle hasta qué punto lo comprendía ahora, y lo mucho que me había aportado de bueno. Me sentía su discípulo, en deuda con él por mi mundo moral, mi libertad espiritual»[12]. Tales emociones no eran solo el resultado del conocimiento personal, como se puede ver en las memorias de un escritor ahora caído en el olvido, A. V. Kruglov.

«Paseaba por la Avenida Nevski con un estudiante de medicina. Dostoievski pasó por delante de nosotros en un carruaje. El estudiante de medicina, antes de que yo pudiera hacerlo, se levantó el sombrero. "¿Acaso conoce usted a Dostoievski?", le pregunté. No, pero ¿qué importa eso? No me incliné ante él, sino que desnudé mi cabeza como hice en Moscú cuando pasé junto a la estatua de Pushkin»[13]. Se había convertido en una figura venerada y

simbólica que estaba por encima de la despiadada batalla de las ideologías. Sus obras habían planteado todas las cuestiones candentes de la época, llevándolas más allá de los límites de un estrecho partidismo. Mientras Dostoievski era puesto en la picota por la prensa liberal y radical, los estudiantes, presumiblemente de izquierdas, lo recibían con los brazos abiertos; y la razón, como escribió su amigo Orest Miller en el número de enero de la revista eslavófila populista *La Semana*, era que siempre hablaba «abierta y audazmente en todas las direcciones, sin preocuparse de lo que se dijera de él. La juventud acoge, con el discernimiento del corazón, todo lo que es directo y poco servil»[14].

Mientras organizaba las notas para el número de enero de su *Diario*, se acumulaban otras para febrero y marzo. Varios artículos escritos por Suvorin poco después del fallecimiento de Dostoievski proporcionan información sobre lo que podría haber contenido el futuro *Diario*. Un comentario revela la asombrosa paradoja de la posición sociopolítica de Dostoievski: el sueño de una Rusia ideal que nace en un Estado que encarna todo lo contrario de lo que ese sueño pretendía conseguir. «En su opinión», escribe Suvorin, «es posible que alcancemos la libertad completa, una libertad que no existe en ningún otro lugar, y todo ello sin ninguna revolución, ninguna restricción, ningún control»[15]. En una conversación sobre la continuación de *Los hermanos Karamázov*, Suvorin oyó decir al autor que «Aliosha Karamázov surgiría como el héroe de la continuación de la novela, un héroe a partir del cual [Dostoievski] deseaba crear un tipo de socialista ruso, no el tipo habitual que conocemos y que brotó por completo del suelo europeo»[16]. El Gran Duque Alexander Mijáilovich recuerda que Suvorin también citó estas palabras: «Le parece [a Suvorin] que en mi última novela, *Los hermanos Karamázov*, había mucho de profético. Pero espere la continuación. En ella, Aliosha abandonará el monasterio y se convertirá en anarquista. Y mi Aliosha puro matará al zar»[17]. Si hay algún error en el testimonio del gran duque, sería el de caracterizar a Aliosha como «anarquista» y no como el mucho más plausible «socialista ruso», término que recibe cierto apoyo del *Diario*.

El 22 de enero, Anna anota en su cuaderno que, al hablar de sus planes para el verano, habían conversado sobre una ambición de ambos que venía de lejos, comprar una finca. «Por la noche», escribe, «hablamos de dónde ir, y él habló de sus sueños»[18]. Con el dinero que aún le debía *El Mensajero Ruso* y las suscripciones al nuevo *Diario*, pensó que era posible. El día 24 la condesa Tolstaya lo invitó a cenar y se llevó una copia de la obra de su difunto marido sobre Iván el Terrible para preparar el teatro, y también hizo las últimas correcciones al *Diario*. Al día siguiente, 25 de enero, se dirigió a la imprenta con estas páginas y pidió que las galeradas se enviaran al día siguiente. También escribió a la condesa Komarovskaya, aceptando su invitación al Palacio de Invierno el primer día que creía que tendría libre, el 29 de enero.

A veces, en estas páginas del *Diario*, se acerca peligrosamente no solo a criticar la política del gobierno, sino también a impugnar su propia base. «Creo, como cuestión de economía», escribe en un pasaje que bien podría considerarse subversivo, «que la tierra es *poseída*, no por los magnates del ferrocarril, no por los industriales, no por los millonarios, no por los bancos, y no por los judíos, sino solo por aquellos que la cultivan […] los labradores de la tierra son en sí mismos el Estado, su núcleo, su almendra vital». Pero la financiación de los ferrocarriles, que se construyeron a una velocidad mucho mayor que en Europa, se hizo «cuando la tierra estaba más necesitada de [capital]». No es de extrañar que se preocupase tanto por el paso de este número del *Diario* por la censura. Le resultaba imposible explayarse más sobre la cuestión de la «posesión» sin dar a entender que no se debía exigir a los campesinos que compraran sus propias tierras a quienes no tenían derecho a su propiedad.

Naturalmente, el gobierno siempre se había preocupado por los campesinos; a lo largo de los años se habían nombrado numerosas comisiones para estudiar su «salud económica» y todos los aspectos de su modo de vida. Sin embargo, Dostoievski insiste en que el pueblo se ha alejado totalmente de todas las instituciones sociales de Rusia porque los *zemstvos* y los tribunales están todos bajo el control de la burocracia. Incluso la *obshchina*, ese bastión de la democracia campesina rusa, «parece que se está convirtiendo en una especie de autoridad», porque sus elecciones son supervisadas ahora por «algún que otro funcionario del gobierno».

De hecho, cuanto más intentan las autoridades ayudar al pueblo, peor es la situación. Su total incomprensión del pueblo se debe a que no entienden la importancia de la ortodoxia, que constituye la esencia misma del ser del pueblo. Dostoievski escribe: «No hablo ahora de construir iglesias ni de dar sermones; hablo de nuestro socialismo ruso (y […] tomo esta palabra, que es todo lo contrario de lo que representa la iglesia, para explicar mi idea)». Al atreverse a aplicar la expresión «socialismo ruso» a su propia esperanza mesiánica, emplea un giro acuñado por primera vez por Herzen para predecir que las instituciones sociales cooperativas de Rusia basadas en los campesinos, como la *obshchina* y el *artel*, tomarían la delantera sobre Europa en la creación del mundo socialista del futuro. Dostoievski subraya así, como ya había hecho con Aliosha Karamázov, la similitud entre sus propios objetivos últimos y los de los radicales rusos. Pero para él, este objetivo se había identificado ahora con «el establecimiento de la iglesia universal en la tierra, en la medida en que la tierra es capaz de contenerla»; y creía que tal objetivo era compartido, aunque solo fuera de forma incipiente e inconsciente, por la gran multitud del campesinado ruso.

El pueblo solo confía en Dios y en el zar, y para Dostoievski el primer paso para aliviar su malestar es barrer todo lo que se interpone entre ellos y su venerado gobernante. «¡Convoquen a los grises abrigos de los campesinos» —advierte— «y pregúntenles qué les falta y qué necesitan y dirán la verdad, y todos nosotros, por primera vez quizás, oiremos la auténtica verdad!». Hoy en día no podemos calibrar lo atrevida que resultaba una sugerencia populista de este tipo en un Estado despótico a ultranza, cuya política y decisiones eran determinadas en secreto por el zar y sus asesores, y en el que la noción democrática de consultar al pueblo se consideraba poco menos que un crimen de lesa majestad. Dostoievski tampoco estaba sugiriendo lo que los rusos llaman un *zemsky sobor*, una asamblea de todas las clases del país, que había sido convocada durante la época de los disturbios y que estableció a la familia Romanov como casa gobernante. No, solo el campesinado debía ser consultado. «Y nosotros, "los intelectuales del pueblo", nos mantendremos dócilmente al margen por el momento y al principio nos limitaremos a mirar mientras ellos hablan y nosotros escuchamos». Dostoievski explica que pide a esos intelectuales que se hagan a un lado no por razones «políticas» sino pedagógicas. Esta imagen del pueblo fue despreciada por completo o, por decirlo más caritativamente, considerada como un vuelo más de la imaginación artístico-poética de Dostoievski.

Dostoievski concluye este número del *Diario* con reflexiones sobre la política exterior rusa, motivadas por el avance de una fuerza expedicionaria rusa en Asia Central. Los periódicos liberales de San Petersburgo se mostraron muy críticos con esta aventura imperialista, sobre todo teniendo en cuenta las dificultades financieras a las que se enfrentaba el país. Dostoievski dio un paso al frente no solo para elogiar al victorioso general Skobelev y sus tropas, sino también para exponer de nuevo el *leitmotiv* temático de este asunto: que Rusia no es Europa y, por tanto, no debe determinar su política exterior teniendo en cuenta los intereses y preocupaciones europeos.

Para Dostoievski, la expansión del poder ruso en Asia Central hará tambalear el prestigio

de Inglaterra y convencerá a todos los pueblos «hasta las mismas fronteras de la India […] de la invencibilidad del zar blanco y de la omnipotencia de su espada». Ha llegado el momento de que Rusia piense en Asia, que podría desempeñar para ella el mismo papel que el descubrimiento de América había hecho para Europa. Toda Rusia rejuvenecería con esta adquisición, el país se liberaría de su inercia y de su sentimiento de dependencia de Europa y nacería un mundo de nuevas posibilidades. «En Europa éramos colgados y se nos esclavizaba, mientras que en Asia seremos los amos». Al igual que otros defensores del imperialismo, Dostoievski sostiene que Rusia llevará a cabo «una misión civilizadora» en Asia, pero quizá quede más clara su postura cuando señala todas las riquezas que podrían explotarse: «Los metales, los minerales, los innumerables yacimientos de carbón». Y la expansión asiática también revitalizaría a los propios rusos. «Nuestra misión elevará nuestros espíritus, contribuirá a que recuperemos nuestra dignidad y seamos conscientes de nosotros mismos».

A Dostoievski siempre le ha gustado predecir la caída de la civilización europea, y ahora añade algunos toques nuevos a la habitual evocación de la despiadada guerra de clases. «Que la gente entienda que cuando Europa, por culpa de la superpoblación, establezca el inevitable y humillante comunismo, que ella misma aborrecerá, cuando multitudes enteras tengan que apretujarse en torno a un único hogar y, poco a poco, los hogares individuales sean destruidos y las familias abandonen sus propias casas y comiencen a vivir colectivamente en comunas, cuando los niños (tres cuartas partes de ellos abandonados) sean criados en instituciones, entonces todavía tendremos nosotros amplias extensiones, campos y bosques, y nuestros niños crecerán con sus propios padres, no en estrechas prisiones de piedra, sino en medio de huertos y campos cultivados, viendo el cielo puro y azul sobre ellos». Es de suponer que la expansión asiática drenará suficiente población rusa para evitar la «superpoblación» que asfixiará a Europa. Y así concluye: «Larga vida a Skobelev y a sus buenos muchachos, y eterno recuerdo a los héroes que fueron "borrados de las listas"». Tres días después de editar esta elegía de celebración, el propio nombre de Dostoievski desapareció de las listas de los vivos.

Es lamentable que las últimas palabras que salieron de su pluma glorifiquen la conquista imperial; tal vez podamos aliviar su efecto desalentador citando otras, escritas aproximadamente en la misma época, que proporcionan una imagen más adecuada del alcance total de su compleja y conflictiva personalidad. En sus últimos cuadernos, escribió: «Con total realismo, encontrar al hombre en la humanidad. Esto es principalmente un rasgo ruso, y en este sentido estoy realmente en el último análisis del pueblo [*naroden*] (porque mi inclinación fluye desde las profundidades del alma cristiana del pueblo); aunque soy desconocido para el pueblo ruso en la actualidad, seré conocido en el futuro». Este es el Dostoievski que se ha convertido en un importante del patrimonio de la cultura mundial, no el extraviado patriota que enarbola la bandera de la dominación imperial, aunque forma parte del misterio de la personalidad humana con la que luchó que ambos pudieran coexistir en su seno.

El 25 de enero, Dostoievski recibió la visita de dos de sus más antiguos amigos, Apolón Maikov y Nikolái Strájov. La conversación giró en torno al número de enero del *Diario*, así como a sus planes para el número de febrero, y luego llegó Orest Miller. Miller tenía sus propios asuntos que tratar sobre la velada de Pushkin. Los carteles del evento en los que aparecía Dostoievski ya estaban expuestos, pero Dostoievski se decidió en contra de su primera elección y quiso leer algunos de los poemas más cortos de Pushkin. Miller, comprensiblemente, se exasperó bastante. Aparte del problema de los carteles, podría acarrear

interminables molestias con la censura y las demás autoridades, cuyo consentimiento sería necesario para cualquier alteración. El fastidio de Dostoievski se convirtió a su vez en auténtico enfado. Las cosas se arreglaron cuando Miller aceptó el cambio, pero no hay duda de que, en la tarde del 25 de enero, Dostoievski había sufrido una fuerte tensión nerviosa.

Tras el desafortunado desencuentro, Dostoievski partió hacia la imprenta para entregar las últimas correcciones de las últimas páginas del *Diario*. Al volver a casa a las siete y media, la hora habitual de la cena familiar, se reunió con Anna y los niños, que habían ido al teatro y visto una obra extraída de *Los papeles de Pickwick*. «Y durante toda la cena», escribe Anna, «hablamos del club Pickwick, volviendo a llamar a cada particularidad, hablándole de ellos, y entonces le pregunté quién era ese actor. "El señor Jingle", respondió Fiódor Mijáilovich»[19]. Hay algo extremadamente conmovedor en esta imagen de Dostoievski, en uno de los últimos días de su vida, hablando alegremente con su mujer y sus hijos sobre Dickens, un autor al que amaba tanto por su alegría como por su compasión cristiana, una compasión mucho menos torturada y atormentada que la suya. Extremadamente conmovedor, pero, al parecer, totalmente ficticio.

En una carta escrita en 1883 a Strájov, que compartió con Miller la tarea de elaborar la primera biografía de su marido, Anna cuenta la verdad. «Durante el día», escribió, «sucedió que [Dostoievski] tuvo un intercambio airado y casi una pelea con su hermana Vera Mijáilovna, que había llegado de Moscú (por supuesto, esto no debe mencionarse a la prensa)». La disputa, cuyos detalles conocemos por Lyubov, era a propósito de la finca Kumanina y tuvo lugar en la mesa. La cuestión de la finca surgió porque, a pesar de haber renunciado a reclamar su parte en 1844, Dostoievski había conseguido ser reincorporado y ahora debía dinero a sus hermanas. Vera Mijailovna, hablando en nombre de su también hermana Alexandra pensaba que su reincorporación había sido injusta. Los ánimos se caldearon cuando estos asuntos salieron a la luz, y Vera acabó rompiendo a llorar. «Dostoievski perdió la paciencia», escribe su hija, «y para acortar estas dolorosas recriminaciones, se levantó de la mesa antes de que terminase la comida. Al mismo tiempo que mi madre trataba de retener a su cuñada, que no dejaba de llorar y se preparaba para volver a casa lo antes posible, mi padre se encerró en su habitación». Sentado en su mesa de escribir, se pasó la mano por la boca y los bigotes, y luego la retiró asustado: ¡estaba cubierta de sangre! Hay algunas discrepancias en los detalles de estas dos versiones («durante el día»; «durante la cena»), pero los hechos principales son suficientemente claros, y el relato de Lyubov es más extenso[20].

A las seis de la tarde, Anna envió una carta suplicante al Dr. von Bretsall, que finalmente llegó. Después de auscultar al paciente, comenzó una nueva y fuerte hemorragia que hizo que Dostoievski perdiera el conocimiento durante un breve tiempo. El Dr. von Bretsall pensó que era prudente enviar a un especialista de renombre, el profesor Koshlakov, que no molestó al paciente con otro examen. Dado que la hemorragia había disminuido, especuló que tal vez se había formado un «coágulo» y que «el caso iba en dirección a la recuperación»[21]. Tras recomendar a Dostoievski que hablara y se moviera lo menos posible, el especialista se marchó, pero von Bretsall era menos optimista y aconsejó a Anna que mandase llamar a un sacerdote. Vino uno de la cercana iglesia de Vladimirsky para administrar la comunión a Dostoievski y escuchar su confesión.

La noche del 25 —la de la hemorragia nasal— también se produjeron otros acontecimientos en el mismo edificio en el que se encontraba el apartamento 10 de los Dostoievski. El apartamento 11 era en realidad una pequeña casa de huéspedes en la que se podían alquilar habitaciones individuales. En algún momento antes de la medianoche del día

25, la policía entró en ese apartamento y realizó un registro en una de las habitaciones en presencia de testigos. Su ocupante, Alexánder Barannikov, había sido detenido en otro lugar ese mismo día, y, aunque llevaba un pasaporte falso, existía la sospecha fundada de que era miembro del comité ejecutivo de la organización terrorista Voluntad Popular. Barannikov gozaba de una considerable reputación entre la policía como uno de los delincuentes más peligrosos, ya que había participado en todos los intentos de asesinato de Alejandro II realizados hasta entonces. Era más conocido como cómplice de Kravchinsky en el asesinato del general Mezentsev; distrajo la atención del asesinato disparando un tiro y conduciendo después el carruaje en el que él y el autor escaparon. Que Dostoievski hubiese estado viviendo puerta con puerta, durante dos meses y medio, con uno de los terroristas más buscados de su país, llamó la atención de Victor Shklovski, que hizo de esta vecindad el tema de un relato en 1933, y también habló del incidente en su breve libro sobre Dostoievski años más tarde[22].

El nombre de Dostoievski no se menciona en ninguno de los informes policiales, pero hay un comentario sugerente en las memorias de otro revolucionario, M. F. Frolenko, uno de los compañeros de Barannikov. Recuerda la sorprendente calma de Barannikov ante la posibilidad de ser capturado, y lo atribuye tanto a la tranquilidad del barrio en el que residía como al hecho de que vivía en «el apartamento» de Dostoievski (es presumible que quisiese decir «bloque de apartamentos»[23]). La presencia del escritor no era, pues, ni mucho menos desconocida para su vecino, que la consideraría una protección adicional contra las sospechas y el riesgo de ser descubierto. Si Dostoievski, al que le gustaba charlar con la gente en la calle, y especialmente con los jóvenes, intercambió alguna vez una palabra con el educado Barannikov, es solo cuestión de conjeturas.

Como sabemos por los desagradables incidentes de Bad Ems, Dostoievski necesitaba silencio absoluto mientras escribía, y no dudaba en intentar acabar con cualquier alboroto molesto. ¿Es posible que se sintiera molesto por los perturbadores ruidos de la puerta de al lado y que, al salir a preguntar, se alterase terriblemente al descubrir lo que estaba ocurriendo? ¿O puede que la policía, al tratar de establecer la identidad de su prisionero, haya acudido a su piso y le haya interrogado sobre su vecino de al lado? Ninguna de estas especulaciones está fuera del ámbito de lo posible, y si se produjeron, bien podrían haber contribuido a la enfermedad mortal de Dostoievski.

En la noche del 26 de enero, Dostoievski se había confesado y comulgado con el cura de la iglesia cercana. A las dos de la madrugada del 27 de enero, Anna escribió una nota a Miller, explicando que su marido se había puesto «gravemente enfermo» la noche anterior y no podía cumplir con su obligación de leer en la velada de Pushkin. Anna también escribió a la condesa Komarovskaya, explicándole por qué Dostoievski no podía acudir al Palacio de Mármol el 29 de enero[24].

En la mañana del día veintisiete, después de dormir profundamente, Dostoievski se despertó sintiéndose «alegre y saludable». La hemorragia había cesado, y nació la esperanza de que lo peor ya hubiese pasado. Suvorin lo describe como «jovial y tranquilo, bromeando, hablando del futuro, de su trabajo, de sus hijos, calmando a los que estaban a su alrededor. "¿Por qué estás leyendo mi servicio fúnebre? Os sobreviviré a todos"»[25]. Miller y Elena Shtakenshneider vinieron a visitarle, y las cartas y los telegramas empezaron a acumularse a medida que los amigos y conocidos se hacían eco de su enfermedad. Dostoievski decidió dictar un «boletín» sobre su salud a Anna, y un borrador de uno similar, dirigido a la condesa Elizaveta Geyden, aparece como la última carta de su correspondencia. Aquí Dostoievski describe objetivamente lo ocurrido y la mejora temporal de su estado. «Pero como la vena

reventada no se ha curado, puede volver a producirse una hemorragia. Y entonces, por supuesto, es probable que muera. Ahora, sin embargo, está plenamente consciente y vigoroso, pero teme que la arteria vuelva a reventar»[26]. En efecto, estaba «plenamente consciente», y cuando el tipógrafo llegó con las galeradas del *Diario* para su aprobación final, pudo participar en una corrección.

El profesor Koshlakov, que regresó hacia las siete de la tarde, encontró al paciente muy mejorado, y predijo que se recuperaría en una semana. Vera Mijáilovna y el hijastro de Dostoievski, Pável Isaev, también se presentaron, aunque Anna difícilmente se alegraría de su presencia. Dostoievski durmió profundamente durante casi toda la noche, pero cuando Anna se despertó a las siete y lo miró, lo encontró mirándola fijamente. Hablando en un medio susurro, dijo: «Sabes, Anna, hace tres horas que no duermo, y he estado pensando todo ese tiempo; y solo ahora me he dado cuenta claramente de que voy a morir hoy»[27].

Sin atender a lo que ella pudiera haber pronunciado apresuradamente en respuesta, continuó: «Enciende una vela, Anna, y dame el Nuevo Testamento». Este era el volumen que le habían dado las esposas decembristas en Siberia; durante toda su vida nunca había dejado de estar en su poder. Abriendo sus páginas al azar, como había hecho a menudo en el pasado para adivinar lo que podría deparar el futuro, pidió a Anna que leyera el primer pasaje que había encontrado. Era de san Mateo, capítulo 3, versículos 14-15, en el que Jesús pide a Juan el Bautista que lo bautice, y Juan responde: «Soy yo el que necesito que tú me bautices, ¿y tú acudes a mí?». El texto ruso, traducido literalmente, dice entonces: «Jesús le contestó: "Déjalo ahora. Conviene que así cumplamos toda justicia"». Mientras Anna recitaba este pasaje con voz temblorosa y con lágrimas en los ojos, él dijo: «¿Lo oyes? "Déjalo ahora"; eso significa que voy a morir»[28].

Anna nunca olvidó las horas siguientes, durante las cuales su marido trató de consolarla, «pronunciando palabras tiernas y afectuosas, agradeciéndome la vida feliz que había pasado conmigo. Me confió a los niños, me dijo que creía en mí y que esperaba que los amara y protegiera siempre». Entre lo que le dijo hubo algo que apreció por encima de todo, pues, como ella escribe, no muchos otros maridos podían decir algo así a sus esposas tras catorce años de matrimonio: «Recuerda, Anya, que siempre te he amado apasionadamente, y nunca te he traicionado, ni siquiera de pensamiento»[29]. Agarrado a la mano de ella, se durmió hacia las diez, pero se despertó de repente a las once, se hundió en la almohada y la sangre empezó a brotar de nuevo. Se recuperó un poco de este ataque, pero cuando Anna trató de consolarlo, «solo sacudió tristemente la cabeza, como si estuviera plenamente convencido de que la predicción de que moriría ese día no sería desmentida»[30].

El 28 de enero, la revista *Nuevo Tiempo* publicó el primer anuncio de la enfermedad de Dostoievski, e inmediatamente una avalancha de visitantes comenzó a asediar a la desconsolada Anna. Solo Maikov, a petición de Dostoievski, pudo acudir a su lado. El artículo del periódico decía, en una mezcla de sarcasmo y elogio, «Aquellas personas que, no hace mucho, le reprochaban que buscaba con demasiada frecuencia ser ovacionado en las lecturas públicas, pueden ahora callarse: el público no volverá a escucharle en los próximos días. Ojalá se conserve para el pueblo ruso la preciosa vida del más profundo de nuestros escritores contemporáneos, heredero directo de nuestros genios literarios»[31]. Cuando se le leyó este pasaje a Dostoievski, que sentía curiosidad («¿Qué dicen de mí?»), pidió a Anna que lo leyera de nuevo. Así, en sus últimas horas tuvo la satisfacción de escuchar las burlas de sus enemigos y la celebración de su propio genio como continuador de la tradición literaria rusa. Es posible que volviera a comulgar y a confesarse, y a las cinco dictó el ya mencionado boletín a la condesa Geyden.

Dostoievski pidió entonces que llamaran a los niños, que lo besaron mientras les daba su última bendición, ordenándoles que amaran y obedecieran siempre a su madre. Pidió que le dieran su copia del Nuevo Testamento a su hijo Fedya y que les leyeran la parábola del Hijo Pródigo. Más tarde, Lyubov recordó que les dijo que, si alguna vez cometían un delito (*prestuplenie*, que tiene un significado más amplio que el de una mera ofensa legal), confiaran en Dios como su Padre, le suplicaran el perdón y estuvieran seguros de que se alegraría de su arrepentimiento, igual que había hecho el padre al regresar el Hijo Pródigo. Fue esta parábola de transgresión, arrepentimiento y perdón la que quiso dejar como última herencia a sus hijos, y bien puede verse como su propia comprensión final del sentido de su vida y del mensaje de su obra.

Hacia las seis y media se produjo de nuevo una abundante hemorragia, y Dostoievski cayó en un coma del que nunca despertó. Durante la agonía final, que duró aproximadamente dos horas, estuvo misericordiosamente inconsciente. Anna y los niños estuvieron «arrodillados y llorando» todo el tiempo, pero tratando de ahogar sus sollozos porque les habían dicho que el sentido auditivo era el último en desaparecer y que cualquier sonido podría prolongar el sufrimiento del moribundo. «Cogí la mano de mi marido entre las mías», escribe Anna, «y sentí que el pulso se volvía cada vez más débil»[32].

Maikov había mandado llamar a otro médico, y cuando el escritor Boleslav Markevich llegó a la puerta (lo había enviado la condesa Tolstaya para interesarse por el estado de Dostoievski), lo confundieron con él. Con un «grito desgarrador», la niña de once años Lyubov corrió a su encuentro, gritando: «Doctor, doctor, por Dios, salve a mi padre [*papashy*], apenas respira». Este fue el último estertor, y cuando el médico llegó unos instantes después, no pudo hacer otra cosa que certificar el fallecimiento. Markevich, cuya escritura era conocida por sus efectos melodramáticos, retrata a Anna y Lyubov en estado de histeria, con Anna exclamando: «¡Oh, a quién he perdido! ¡A quién he perdido!» mientras se hundía en una silla. «"A quién ha perdido Rusia", fue lo que a la vez y espontáneamente salió de Maikov y de mí»[33]. Esta frase final no podía expresar con más sentimiento el sentir de los lectores rusos.

El hermano de Anna llegó esa noche, dos horas después de la muerte de Dostoievski, y «gracias a [él], me vi aliviado de todos los problemas prácticos, y me ahorré muchas cosas difíciles y desagradables en estos días de dolor»[34]. A la mañana siguiente, el día veintinueve, Suvorin estuvo en el apartamento temprano y, en un artículo del día siguiente, describió con un escalofrío cómo el cadáver había sido lavado y preparado para el entierro. Envió una nota al artista Kramskoi, pidiéndole que viniera inmediatamente porque Anna había hablado de que se harían «fotografías y máscaras»[35]. Kramskoi realizó un famoso dibujo del Dostoievski muerto, con la cabeza apoyada en una almohada y con lo que parece ser el comienzo de una leve media sonrisa en su rostro. Todos los cronistas confirman que Kramskoi había captado la inusual expresión que ellos mismos habían visto. El escultor Bernshtam, en lugar de comenzar con el busto previsto de Dostoievski, tomó el molde de yeso para una máscara mortuoria.

Los amigos de Dostoievski en las altas esferas comenzaron a hacer lo que pudieron en favor de la familia. Pobedonostsev informó a Loris-Melikov de la muerte y le pidió que informara a Alejandro II. También escribió al zarevich para solicitar su ayuda para obtener algún tipo de ayuda financiera para la familia, instándole a hablar también con Loris-Melikov. Un funcionario del Ministerio del Interior no tardó en llegar para informar a Anna de que los gastos del funeral correrían a cargo del gobierno, pero Anna afirmó haberse negado con orgullo: «Consideré que era mi obligación moral enterrar a mi marido con el dinero que había

ganado»[36]. En el informe oficial no se menciona tal negativa, y se dice que agradeció la ayuda.

El primer servicio por los muertos («*panikhida*») comenzó a la una del mediodía. Se había anunciado en los periódicos, y Anna observó que «conocidos y desconocidos llegaron a rezar junto a su féretro, y eran tantos que muy pronto las cinco salas se llenaron de una densa multitud, y cuando se recitó el oficio de difuntos a los niños y a mí nos costó mucho trabajo abrirnos paso entre la multitud para estar cerca del féretro»[37]. Pobedonostsev escribió a Katkov el mismo día, solicitando que el dinero que se le debía a Dostoievski fuera enviado a Anna lo más rápidamente posible, junto con el poder para cobrarlo en su nombre. «Hoy ha sido la primera *panikhida*», añadió. «Parece que sigue vivo, con un rostro de total tranquilidad, como en los mejores momentos de su vida»[38]. El hermano de Anna se dirigió entonces al monasterio de Novodeichy, donde, en el momento del funeral de Nekrásov, Dostoievski había expresado su deseo de ser enterrado. Pero el precio exigido por la tumba parecía tan exorbitante que se decidió buscar en otro lugar. Anna sugirió el monasterio de Okhtinsky, donde se encontraban las tumbas de su hijo Aliosha y del padre de Anna; planearon ir allí a la mañana siguiente para comprar una parcela.

30. Dostoievski en su féretro, por I. N. Kramskoi.

Mientras tanto, sin embargo, otros habían oído hablar de las dificultades de los Dostoievski, y un importante editor y redactor, impulsado por la esposa de un general, se dirigió al metropolitano Isidor de la *lavra* Alexánder Nevski (un complejo religioso que contiene un cementerio) para sugerir que sería conveniente que Dostoievski fuese enterrado allí gratuitamente. Su petición fue rechazada de plano: el digno y erudito metropolitano dijo que no era más que «un simple novelista, que nunca escribió nada serio», y que además su funeral podría causar un «desorden indeseable dentro de los muros de la *lavra*»[39]. Cuando Pobedonostsev, ahora el más alto funcionario secular a cargo de la Iglesia rusa, se enteró de esta réplica en la *panikhida* vespertina, respondió: «Destinaremos el dinero para el entierro de Dostoievski». No cabe duda de que el metropolitano Isidor recibió una profunda reprimenda en privado, y al día siguiente los periódicos anunciaron que el lugar de enterramiento sería la *lavra* de Alexánder Nevski.

En la *panikhida* vespertina, el estrecho apartamento de los Dostoievski estaba aún más lleno; un corresponsal de prensa escribió que los que llegaban a las ocho no podían llegar al ataúd hasta por lo menos las diez. Saltykov-Shchedrín estaba allí, y también la condesa Komarovskaya, acompañada por la baronesa Feleisen. En una carta al Gran Duque Konstantin Konstantinovich, la condesa describió cómo las dos damas de la nobleza no pudieron acercarse al féretro durante todo el servicio, sin duda una experiencia nueva para aquellos a los que todos abrían paso. Cuando la condesa vio por fin a Dostoievski, también se quedó impresionada por su expresión: «Era como si estuviera vivo, su rostro era luminoso y apacible […] como un hombre que ha cumplido con su deber, que ha soportado todo, que no ha sucumbido en absoluto a la amargura». Los niños estaban ocupados alrededor del ataúd, encendiendo velas que se habían apagado por la falta de aire y «pidiendo a los visitantes que no besaran la frente [del cadáver], sino el icono»[40].

Desde su regreso de Siberia en 1860, Dostoievski había soñado con unir a la sociedad rusa en un todo armonioso unido por la fe y el amor. Lo más cerca que estuvo esta sublime quimera de realizarse fue durante los días en que su cuerpo yacía en el féretro. Todos —literalmente todos— los que componían la vida cultural y política de San Petersburgo, el centro neurálgico del Imperio ruso, acudieron a rendirle homenaje. Saltykov-Shchedrín se codeó con la condesa Komarovskaya; Mijáilovski, que acababa de empezar a escribir bajo un seudónimo para el periódico clandestino de Voluntad Popular, se encontró en las mismas habitaciones con Pobedonostsev y el Gran Duque Dimitri, que estaba allí acompañado por su tutor. Los propios contemporáneos no podían dejar de maravillarse ante la unanimidad del dolor y la reverencia que de repente mostraban todos los sectores de una sociedad que, por lo demás, estaba desgarrada por un conflicto incesante, conflicto que, apenas un mes después, culminaría con el asesinato de Alejandro II. Más tarde, Anna comentó que, si su marido no hubiera muerto el 28 de enero, solo le habría quedado un mes más de vida: las noticias sobre Alejandro habrían provocado, sin duda, que su arteria reventase.

No es de extrañar que aquellos que le habían conocido personalmente, o que habían participado en su favor o en su contra en las polémicas literarias de la época, se sintieran obligados a participar en las ceremonias fúnebres. Más notable es la respuesta asombrosamente generalizada que la noticia de su muerte suscitó en la comunidad en general, especialmente entre la juventud estudiantil. Koni recuerda que uno de sus jóvenes abogados, al que había pedido que leyera un informe jurídico en voz alta, dudó y se trastabilló al hacerlo. Cuando se le preguntó si estaba enfermo, soltó la noticia (que Koni aún no había oído) de que Dostoievski había muerto, y luego se deshizo en lágrimas[41]. A medida que la noticia se extendía por los institutos y las escuelas superiores de la capital, empezaron a

organizarse inmediatamente los grupos, se asignaron delegados para asistir a la *panikhida* y recaudar fondos para comprar coronas de flores y poder participar en masa en las ceremonias de entierro.

La influencia de Dostoievski en la juventud estudiantil nunca fue más evidente que en esta última ocasión. I. F. Tyumenev, estudiante de la Academia de Bellas Artes, ha dejado un relato clásico sobre el funeral y la procesión en la que él y sus compañeros participaron. Comentó que si Turguénev, Goncharov u Ostrovski hubieran muerto, su pérdida no habría sido tan «dolorosa» como la de Dostoievski, «que acababa de empezar a atraer la atención de la sociedad, acababa de empezar a interesar a todo el mundo con sus "Karamázov", y se disponía a seguir narrando el destino de Aliosha, este (según su intención) nuevo socialista evangélico ruso»[42]. Es evidente que Tyumenev simpatiza con lo que él llama acertadamente el «socialismo evangélico» de Aliosha, y además habla como si su obra acabase de llamar la atención del público y ganarse un amplio número de lectores. Aunque está lejos de ser cierto, este error nos ayuda a entender por qué una nueva generación se había vuelto tan receptiva a su influencia; había crecido absorbiendo ideas populistas (no nihilistas), y por lo tanto no se apartaría de las implicaciones cristianas del ideal moral de Dostoievski. El resto de esta entrada describe la decisión instantánea de los estudiantes de la academia de recaudar fondos. Cuando los encargados de la tarea se encontraron de vez en cuando con la pregunta: «¿Y quién es ese Dostoievski?», no se dio ninguna respuesta; algunos de los recaudadores incluso escupieron para mostrar su desprecio por tal ignorancia.

El 30 de enero por la tarde, el jefe de la censura, N. S. Abaza, entregó a Anna una carta del Ministerio de Finanzas en la que le informaba de que el zar se había dignado a concederle una pensión vitalicia de dos mil rublos al año «por los servicios prestados [por su marido] a la literatura rusa»[43]. Esta fue, aparentemente, la primera pensión de este tipo concedida en Rusia a un escritor como tal (las concedidas a Pushkin y Karamzín, que habían ocupado puestos oficiales del gobierno como sinecuras, fueron por sus servicios al Estado). Dos vacantes, una en el prestigioso Cuerpo de Pajes y otra en el Instituto Smolny (una escuela para hijas de la nobleza), también debían reservarse para los hijos de Dostoievski, y aunque Anna aceptó todas estas ofertas con gratitud, más tarde envió a ambos hijos a otras instituciones educativas.

Mientras tanto, en la tarde del mismo día, Grigorovich hizo una lista de todos los grupos que querían marchar en el cortejo fúnebre y estableció un orden de los lugares donde debían reunirse los delegados. Se dijo a los representantes de los estudiantes que ayudasen a mantener el orden; también se designó a los amigos mayores de Dostoievski para que supervisaran las distintas agrupaciones. La procesión comenzaría a las diez y media de la mañana siguiente (empezó a las once) y se dirigiría desde el apartamento hasta la *lavra* Alexánder Nevski a lo largo de la Avenida Nevski.

El 31 de enero, un sábado, amaneció brillante y claro. El *Diario de un escritor* apareció ese mismo día. A las nueve de la mañana se había reunido una multitud en torno al apartamento del callejón Kuznechny, todos ellos portando coronas y pancartas con los nombres de sus instituciones y sociedades, incluyendo revistas y periódicos. El recuento que se realizó llegó a sesenta y siete de estos grupos, con quince coros acompañando el cortejo. Tyumenev describió el momento en que el féretro salió de la casa y se presentó ante la multitud. «Desde el campanario de la iglesia de Vladímirsky sonó la campana, y justo después del primer tañido sonó un solemne "Santo Dios". Al primer sonido de la oración todas las cabezas se descubrieron y a muchos de nosotros nos subieron los sollozos a la garganta. En ese momento todo el mundo, creyente o no, sintió algo así como el aliento de la

piedad»[44]. La procesión recorrió las calles. Llevaron el féretro portadores alternativos; entre los primeros estaban los compañeros supervivientes de Dostoievski del Círculo Petrashevski, A. I. Palm y A. N. Pleshcheev. Les seguían los dolientes, que se extendían como poco una milla, con pancartas y coronas de flores. «Se puede afirmar sin temor a equivocarse» —escribió Strájov— «que, hasta entonces, nunca se había celebrado un funeral semejante en Rusia»[45].

A los observadores les llamó la atención el orden de la multitud. La policía se mantuvo a distancia, salvo un episodio del que no informaron los periódicos pero que apareció en dos testimonios privados. Una delegación de mujeres estudiantes, en lugar de una corona de flores, exhibió un par de los grilletes de presidiario que Dostoievski había llevado y sobre los que había escrito en *Memorias de la casa muerta*. Cuando la policía vino a apropiarse de ellos, los entregaron pacíficamente para no perturbar la solemnidad de la ocasión. El pasado carcelario de Dostoievski era una de sus insignias de honor, y cuando un transeúnte anciano preguntó a un miembro de la delegación quién recibía tan majestuoso funeral, la respuesta fue: «Un *katorzhnik*» (un convicto exiliado). La masa de la población supuso que un cortejo tan imponente debía ser el de algún general importante.

El féretro tardó dos horas en llegar a los portales de la *lavra* Alexánder Nevski, donde fue recibido en la puerta por los estudiantes del Seminario Teológico y el clero con sus trajes de gala. El clero estaba encabezado por el jefe de la *lavra*, el archimandrita Simeón, y el rector del Seminario Teológico, el viejo amigo de Dostoievski, el padre Yanishev. Después de que el féretro fuera llevado a la Iglesia del Espíritu Santo dentro de la *lavra*, las puertas de la entrada se cerraron y solo se admitieron delegaciones con coronas de flores. Se dijo a la multitud que la iglesia tendría capacidad para un máximo de mil quinientos dolientes, y la procesión comenzó a dispersarse hasta las cuatro del día siguiente, cuando tendría lugar el entierro. A las ocho de la tarde comenzó el servicio nocturno por los muertos, al que asistieron Anna y los niños (Lyubov casi resulta aplastada por la multitud que rodeaba las puertas ese mismo día). «La iglesia», escribió Anna, «estaba llena de gente que rezaba; muchos eran estudiantes de varias instituciones educativas superiores, la Academia Teológica y *kursistki*. La mayoría de ellos permaneció en la iglesia durante toda la noche, relevándose en la lectura de los salmos sobre el ataúd de Dostoievski»[46].

El 1 de febrero, día del entierro, se publicó una segunda edición del *Diario*, cuya primera página tenía un ribete negro. A las diez se celebró una misa en la iglesia en presencia de Pobedonostsev y otros altos funcionarios del gobierno, a la que siguió la *otpevanie*, el servicio por los muertos. A continuación, el padre Yanishev pronunció unas palabras sobre su amigo, cuya obra entera como novelista, dijo con bastante agudeza, era un eco del Sermón de la Montaña de Cristo. El féretro, que permaneció cerrado por orden de Pobedonostsev por respeto a Anna y a los niños, fue llevado a una parcela del cementerio contigua a la tumba del poeta Zhukovski. Lyubov lanzó un grito desgarrador que conmovió a todos los presentes cuando exclamó «Adiós [*proshchai*, que también puede significar perdonar], querido, amable, buen papá, adiós»[47]. Varias personas hablaron ante la tumba, y Popov, que se subió a un árbol para tener una mejor vista por encima de la multitud, recordó «la figura apostólica de V. S. Soloviov [con sus] rizos cayéndole sobre la frente», «que hablaba con gran expresividad y patetismo»[48].

Terminemos con algunas palabras de Soloviov, que no fueron pronunciadas en el lugar de la tumba, sino días antes (30 de enero) durante las conferencias que impartía tanto en la Universidad de San Petersburgo como en los Cursos Superiores para Mujeres de Bestuzhev, cuyas alumnas se encontraban entre las más fervientes admiradoras de Dostoievski. A las

primeras les dijo: «El año pasado, en el festival de Pushkin, Dostoievski llamó a Pushkin profeta, pero el propio Dostoievski merece este título en mayor medida». A las alumnas, les dijo: «Al igual que el más alto poder mundano se concentra de una manera u otra en una persona que representa a un Estado, el más alto poder espiritual en cada época suele pertenecer en cada pueblo a un hombre que capta con mayor claridad que el resto los ideales espirituales de la humanidad, que se esfuerza más conscientemente que el resto por alcanzarlos, que afecta a los demás más fuertemente que el resto con sus prédicas. Ese líder espiritual del pueblo ruso en los últimos tiempos fue Dostoievski»[49].

[1] *DVS*, 2, p. 475.
[2] *Letopis zhizni i tvorchestvo F. M. Dostoevskogo*, ed. N. F. Budanova y G. M. Fridlender, 3 vols., San Petersburgo, 1995, 3, p. 503.
[3] *PSS*, 28/Bk. 1, p. 176; 20 de febrero de 1854.
[4] *Ibid*., 30/Bk. 1, p. 232; 3 de diciembre de 1880.
[5] *Ibid*., pp. 232-233.
[6] *Letopis*, 3, p. 513.
[7] Citado en G. M. Fridlender, "D. S. Merezhkovsky i Dostoievski", en *Dostoievski-materialy i issledovaniya*, vol. 10, San Petersburgo, 1992, p. 4.
[8] *DVS*, 2, pp. 363-364.
[9] *Ibid*.
[10] *Letopis*, 3, p. 529.
[11] Anna Dostoievski, *Reminiscences*, p. 341.
[12] *DVS*, 2, p. 195.
[13] Citado en I. Volgin, *Posledny god Dostoevskogo*, Moscú, 1986, p. 387.
[14] *Letopis*, 3, pp. 526-527.
[15] *DVS*, 2, pp. 469-470.
[16] *Letopis*, 3, p. 536.
[17] *Ibid*., 3, pp. 535-536; *DVS*, 2, p.473.
[18] *Letopis*, 3, p. 539.
[19] Volgin, *Posledny god Dostoevskogo*, p. 414. Mi capítulo sobre los últimos días de Dostoievski se debe en gran medida al libro de Volgin.
[20] *Ibid*., pp. 416-418.
[21] *Ibid*.
[22] Véase Victor Shklovski, *Za i protiv*, Moscú, 1957, pp. 254-255. Aunque los documentos oficiales dan el número del apartamento de Barannikov como 11, Shklovski sigue manteniendo, sin ofrecer pruebas, que el número fue cambiado en los documentos oficiales.
[23] Volgin, *Posledny god Dostoevskogo*, p. 436.
[24] *Letopis*, 3, p. 543.

[25] VOLGIN, *Posledny god Dostoevskogo*, p. 420.
[26] *PSS*, 30/Bk. 1, pp. 242-243; 28 de enero de 1881.
[27] *Reminiscences*, pp. 345-346.
[28] *Ibid*.
[29] *Ibid*., p. 346.
[30] VOLGIN, *Posledny god*, 422.
[31] *Letopis*, 3, pp. 545-546.
[32] *Reminiscences*, p. 348.
[33] VOLGIN, *Posledny god*, pp. 429-430.
[34] *Reminiscences*, p. 351.
[35] *Letopis*, 3, pp. 547-548.
[36] *Reminiscences*, p. 352.
[37] *Ibid*.
[38] *Letopis*, 3, p. 550.
[39] *Ibid*., p. 551.
[40] *Ibid*.
[41] *DVS*, 2, p. 246.
[42] *Ibid*., p. 479.
[43] *Letopis*, 3, p. 554.
[44] *DVS*, 2, p. 480.
[45] Citado en VOLGIN, *Posledny god*, p. 495.
[46] *Reminiscences*, p. 359.
[47] *Letopis*, 3, p. 561.
[48] *DVS*, 2, p. 478.
[49] *Letopis*, 3, pp. 548, 553.

JOSEPH FRANK (1918-2013) fue profesor de Literatura eslava y comparada en Stanford y Princeton. Sus cinco volúmenes sobre Dostoievski, publicados entre 1976 y 2002, obtuvieron numerosos premios en EE UU (Círculo Nacional de Críticos Literarios, Los Angeles Times, James Russell Lowell, Christian Gauss, y la mayor condecoración de la Asociación Estadounidense para el Desarrollo de los Estudios Eslavos).